Ф. СТЕПУН

ОСНОВНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ТЕАТРА

СЛОВО

БЕРЛИН
1923

А. А.

Ф. СТЕПУН

ОСНОВНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ТЕАТРА

1 9 2 3

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО «СЛОВО»
БЕРЛИН

Содержание выпускаемой мной книжки и ее заглавие «Основные проблемы театра» не вполне соответствуют друг другу.

С одной стороны, те размышления, которые я предлагаю читателю, никак не могут претендовать на действительное разрешение всех основных вопросов театра, так как ни в какой мере и степени не затрагивают многих профессионально-театральных проблем.

С другой же, они (мои размышления) по своей теоретической емкости по крайней мере представляют собою нечто гораздо более важное и существенное, чем «вопросы театра», так как касаются и вопросов религиозного творчества и смысла изживаемой нами эпохи и еще очень многого другого.

То, что заглавие моей книжки не точно, я считаю его большим недостатком. Но более точного, мне к сожалению найти не удалось. «О природе всякого артистизма, о трагическом смысле нашей эпохи и основных формах актерского творчества» было бы конечно точнее, но это было бы скорее оглавление, чем заглавие.

Является-ли неудачное заглавие результатом неудачной композиции книги судить конечно не мне. Но мне хочется думать, что дело обстоит иначе, что композиция моей книги органична. «Основные проблемы театра» отнюдь не три статьи, собранные в одну книгу, но книга написанная в форме трех статей, связанных между собой единством темы и общностью построения.

В заключение, хотелось бы отметить еще одно обстоятельство: «Основные проблемы театра» не только отвлеченные построения, они в значительной степени результат моего практического участия в режиссуре и моего преподавания «философии театра» в целом ряде театральных студий Москвы.

Поповка, лето 1922.

ПРИРОДА АКТЕРСКОЙ ДУШИ
(О МЕЩАНСТВЕ, МИСТИЦИЗМЕ И АРТИСТИЗМЕ)

Никакому самонаблюдению и самоанализу никогда не постичь, как и когда свершается в душе человека таинственный сев чувств, мыслей и образов, определяющих внутренний строй и жизненный путь каждого из нас.

Не знаю и я, как и когда вырос у меня в душе тот совершенно особенный по своему тревожному звуку магический мир, который я упорно связываю с образом какого то неведомого мне актера, какого то невиданного мною театра. Два детских воспоминания — вот все, уто я знаю о тех путях, на которых в мою душу чже давно пробрался мой образ моего театра.

Мне шел девятый или десятый год, когда я впервые увидел «актера», которому для его «сеанса» был предоставлен открытый балкон нашего дома. К вечеру к нам с'ехалось и сошлось невероятное количество гостей: служащие соседней фабрики и соседи помещики. Затянутый парусиной балкон был освещен большими висячими лампами. В одном конце была сооружена эстрада, покрытая ковром; на ней стол, табуретки и ширмы.

Когда все расселись, «человек» актера, похожий на трактирного слугу гоголевской эпохи, роздал особо почетным гостям первого ряда программы. На программе я прочел совершенно непонятные мне слова: «артист-эксцентрик, мелодекламатор и гриммо-мимик портретист», взвинтившие мои ожидания до последних пределов.

Наконец, появился и сам маэстро.

Это был высокий, худой человек с болезненным испитым лицом факира, бритый, длиннокудрый, с горящими глазами, одетый в черный фрак, увешанный медалями.

Фокусник — он прозвучал в моей душе сказочным волшебником. Многоликий «Фреголи», забегавший за ширмы бабой Ягой и через секунду выбегавший оттуда Иваном царевичем, — химерическим оборотнем, призраком.

Чтец, мелодекламатор, баритон и пианист, он впервые заполнил мою душу волнующим созерцанием каких то клубящихся над волнами музыки тревожных, таинственных образов.

В то же лето, о котором идет речь, к нам в имение часто приезжала прелестная, кроткая молодая девушка, дочь соседа помещика, краснощекого седого моряка. Она мне очень нравилась и для меня не было большего удовольствия, как, играя с нею в крокет, крокировать ее шары.

Как то вечером, в зале начались таинственные приготовления. На стену повесили кусок белой

материи и по обеим сторонам его поставили по маленькому столу с большими лампами. Анечка, задрапированная в черный плащ, необыкновенно в этот вечер красивая, быстро прошла из гостиной в зал и—черная на белом фоне—начала читать французские стихи, как я после узнал,—Бодлера. Когда она кончила, раздались апплодисменты. Счастливая и сияющая, она подошла к моей матери, и я заметил слезы в ее взволнованных глазах.

Прошло несколько месяцев. К обеденному столу все вышли грустными. Из разговоров взрослых я узнал, что Анечка уехала в Москву, говорили в театр, и там умерла — лишила себя жизни.

Известие это произвело на меня страшное впечатление. Театр, в который ушла Анечка, чтобы лишить себя жизни, встал в душе чем то туманным, загадочным и жестоким. Стихия театральной фантастики, волшебства, музыки, пробужденная артистом декламатором, внезапно проросла сладостью моей детской влюбленности в Анечку и ужасом ее непонятной для меня смерти: — игра проросла судьбой.

Вот все, что я могу сказать о том, как слагался у меня в душе мир моего театра.

Несколько лет спустя после этих событий, я впервые попал в настоящий театр. Первые увиденные мной спектакли были: в Большом— балет «Кипрская Статуя», в Малом — «Орлеанская Дева». Ничего существенно нового они мне не дали, но оба, каждый по своему, углубили

и оформили мои детские предчувствия о природе театра.

Лет в 16—17 я безумно любил актеров. Помню, как однажды отлетело от меня сердце, когда в вагоне «Москва-Кисловодск» я увидел в одном купэ со мною бритого, брюзглого элегантного «героя» с умным, хищным лицом и рядом с ним усталую актрису с прекрасными печальными глазами и не покрытым короткой черной вуалью нервным накрашенным ртомъ. Если бы мне тогда кто нибудь сказал, что это просто люди, а не совсем особенные существа, владеющие какою то последней тайной и последней красотою жизни, — я ни за что и никому бы не поверил.

И теперь, несмотря на то, что я прекрасно знаю актерскую среду, знаю ее закрепощенность своему окостенелому быту, знаю неряшливый диллетантизм актерских переживаний, знаю всю неспособность по современному распыленной актерской души на большую жизнь и строгую судьбу, знаю ужасную власть позы и фразы над кичливым актерским умом и холодным актерским сердцем, пустое притязание всеактерского «ты» на круговую поруку любви, чувствую, что все меньше и меньше остается в наших театрах роковых людей сцены, что молодых актрис почти нет, но за-то по улицам Москвы семенит жуткое количество накрашенных трясогузок с подбородками уткнутыми в дешевые «боа» и с чемоданчиками в руках,—я все еще не перестаю на что-то надеяться и на

каждую генеральную репетицию, на каждую премьеру прихожу в особенном, сосредоточенном настроении, с тревожным ожиданием в душе, что на этот раз, я, наконец, не буду обманут, что на этот раз таинственный занавес все же взовьется над миром подлинного театра.

Я начал свою статью с совершенно личных воспоминаний, с целью подчеркнуть, что мое построение природы актерской души отнюдь не является научно об'ективным исследованием историко-психологического характера. Я строю свою актерскую душу не как историк театра, но как артист и метафизик в миросозерцательно-вольном, артистическом смысле этого последнего термина. Я исхожу из самоанализа и стремлюсь не к исторически верному, но лишь к внутренне точному воображаемому портрету. Избранный метод я не только не считаю произвольным, я не считаю его и суб'ективным. Я уверен даже, что он в скрытом виде неизбежно лежит в основе всякого, так называемого научно-об'ективного исторического исследования. Все научно об'ективные ответы истории зависят в последнем счете от наших до-научных, внеисторических, личных убеждений. Приступая к историко-психологическому исследованию актерской души, я должен внутренне знать ее природу и ее лицо, иначе мало ли какие документы могу я принять за обязательный мате-

риал своего исследования. Не умея в самом себе отличить чистого артистического звучания от всякого псевдо-артистического шума, нельзя произвести выбора и оценки материала, т. е. нельзя завещанные историей факты превратить в материал достойный научного исследования.

Это не подлежит сомнению, но можно итти и дальше.

В афоризме Риккерта «Jedes Urteil ist ein Vorurteil» верен не только его точный гносеологический смысл: — всякая теоретическая истина укреплена в дотеоретической сфере; верна в нем в применении к вопросам артистического миросозерцания и та мысль, что передается непереводимою игрою слов, мысль, что всякое суждение основано на предрассудке. Но предрассудок — это теоретический аспект пристрастия. Пристрастие же — оличение страсти. Но в оличении страстей одна из первых возможностей их эстетической об'ективации.

Шекспировская ревность только потому и об'ективна, что мы называем ее именем Отелло.

К вопросам искусства можно подходить теоретически и научно; в аспекте научно-теоретического подхода все личное будет излишне, как суб'ективное и произвольное. Но можно подходить и иначе: — так, как пытаюсь подходить я, т. е. подходить — не уходя из плоскости артистического творчества. При таком подходе, личный характер моих рассуждений и построений не только допустим, *но обязателен*, ибо оличение всего материала мыслей и чувств, означает в

сфере артистического творчества не суб'ективность и произвол, но истину и об'ективность.

Возможны оба пути; каким итти — в конце концов, дело вкуса.

Одно, однако, важно. Путь артистического подхода к вопросам искусства, путь Шлегелевской романтической критики, путь искусства об искусстве возможен вне всякой связи с научно-теоретической об'ективностью.

Путь же научно-об'ективный, формально-эстетический и историко-исследовательский, путь науки об искусстве ужасен, когда на него вступают люди артистически бесстрастные, не имеющие личного, интимного отношения к тому, что они изучают и о чем говорят.

Характерный пример, — автор солидной трехтомной истории театра—Кёртинг. Задумываясь, правда, лишь мимоходом, над нравами современного театра и разбирая причины его упадка, он приходит к выводу, что главная причина в той роли, что̀ на современной сцене играет актриса. Его предложение вернуться к законам античной сцены: — пусть женские роли играют мужчины. Если женские души и переживания вполне понятны мужчинам авторам, почему бы им быть менее понятными мужчинам актерам.

Что же касается внешней иллюзии, то, во первых, натурализм не высший закон искусства, а во вторых, как часто сценический образ не верен из за возраста, фигуры и других внешних данных актрисы; почему же, так недопу-

стимо быть ему не верным и еще по одной причине, — по причине несоответствия пола лица исполняемого и лица исполняющего? А между тем, эта мера могла бы оздоровить нашу сценическую атмосферу.

Что можно ответить на эти соображения? В сущности, ничего. В конце концов они верны. Ведь играла же Сарра Бернар Гамлета! И все же ясно: — Кёртинг не имеет *нравственного* права заниматься театром. У него нет пристрастия к запаху кулис.

Отдав дань методологии, я возвращаюсь к моему вопросу. В чем же сущность актерской души. Не той, о которой мне твердят мои воспоминания (той, я согласен на эту уступку, вероятно, вообще нет: все воспоминания, детские же и юношеские в особенности, — повернутые вспять мечты, которые всегда говорят о несуществующем), но той, которая подлинно есть, которую я знаю в самом себе, которую знаю и вне себя на сцене.

Чтобы ответить на этот вопрос я принужден начать издалека.

Каждый человек, осознающий себя на достаточной глубине, неизбежно сознает себя в раздвоении. Каждый дан себе как бы двояко, дан себе, как несовершенство, как то, что он есть, и как совершенство, как то, чем он должен стать; дан себе, как факт и задан себе, как идеал; дан себе, как хаос и задан себе, как космос;

дан себе, как шум всяческого хочется и задан себе, как строй единого хочу.

Благодаря такому раздвоению своего бытия и сознания, человек неизбежно изживает свою жизнь как борьбу, как борьбу с самим собой за себя самого. В этой борьбе вся сущность человека, как совершенно своеобразно поставленного в мире существа. Люди, *совершенно* не причастные раздвоению и борьбе, в сущности, не мыслимы. Вне борьбы возможна или жизнь скотская, или божеская, но не возможна жизнь человеческая. Борьба эта по своему внутреннему смыслу может означать весьма разное. Там, где человек, борясь с самим собой за себя самого, подавляет в себе только ложь, зло и уродство во имя ценностей истины, добра и красоты, там его борьба не проблема. Проблемой, и очень острой, становится она только там, где линия распада души человека на то, что он представляет собой как данность и на то, что он представляет собою как заданность, не совпадает с линией, отделяющей мир ценностей от мира неценного, там, — где борьба с самим собою за себя самого принуждает к подавлению в себе таких наличностей своего внутреннего мира, что сами по себе представляют безусловную ценность. Этот осложненный случай возникает всюду, где мотив положительного богатства человеческой души враждебно сталкивается с мотивом ее единства, ее целостности, где человек чувствует, что он как творение Божие несет в себе такую полноту воз-

можностей, какой ему никогда не осилить как творцу своей жизни: своей судьбы и своего лица.

Фаустовская проблема распада души на стремящиеся расстаться друг с другом души — трагическая проблема только постольку, поскольку обе души мыслятся стоящими под знаком положительных ценностей. Если бы разрыв их означал разрыв между ценным и бесценным, между добром и злом, то он был бы не трагедией, но только счастьем.

Также и требование Достоевского о сужении человека, который слишком широк, нельзя упрощать до требования построения души человека только на одном положительном полюсе в противоположность ее построенности на двух полюсах — положительном и отрицательном. «Что уму представляется позором, то сердцу—сплошь красотой.» Пойти за сердцем, значит предать ум, пойти за умом, значит предать красоту. Вот антиномия Достоевскаго. Не антиномия двух полюсов в душе человека, положительного и отрицательного, но антиномия внутри положительного полюса, ибо одинаково положительны, ценны, существенны в человеке и требования выбирающего ума, не хотящего позора, и требования сердца, превращающего даже и позор в красоту.

Предельного, трагического углубления борьба человека с самим собой за себя самого достигает, таким образом, не там, где человек борется против зла, но там, где он борется против своей

«широты», которую надо бы «сузить», т. е. там, где *положительное богатство человеческого многодушия катастрофически сталкивается с требованием строгого ограничивающего единодушия.*

Формы примирения единодушия и многодушия в конкретной, т. е. в фактически-свершающейся жизни — неисчислимы.

Тайна каждой живой личности, ее цельности, ее глубины, характерного для нее сочетания черт, интересов, дарований и противоречий— тайна всегда индивидуального примирения единодушия и многодушия. И все же мне думается, что все эти индивидуальные формы легко и естественно распадаются на три большие группы. Примирение единодушия и многодушия возможно в форме мещанства, возможно в форме мистицизма, возможно, наконец, и в форме артистизма. Говоря в дальнейшем о мещанстве, мистицизме и артистизме, я мыслю эти три основных душевных уклада, с одной стороны, *как глухие тенденции каждой человеческой души, с другой, как принципы, явно разделяющие людей между собой.*

Интересующая меня душа актера, конечно, только разновидность общеартистической души. Моя ближайшая задача—построение артистической души через ее противопоставление мещанству и мистицизму.

Мещанское разрешение проблемы единодушия и многодушия—разрешение наиболее про-

стое, разрешение по линии наименьшого сопротивления. Оно сводится к погашению в человеке всякой борьбы, к уничтожению в нем всякого раздвоения путем атрофии в его груди всех душ кроме одной, житейски наиболее удобной, практически наиболее стойкой.

Мещанство, таким образом, прежде всего подмена целого—частью, утверждение части в достоинстве целого, тенденция к успокоению на минимуме во всех отношениях и направлениях. Наиболее характерная для мещанского душевного строя черта—отсутствие метафизической памяти, неспособность к тревоге по исконной, предвечной целостности человеческого духа, тем самым и неспособность к острому ощущению тех противоречий земной жизни, в которых бьется, в которых задыхается наша, постоянно предаваемая нами, целостная душа.

Мещанский строй души—это полная невозможность заболеть мукой своего богатства, страхом за свое единство, скорбным ощущением того, что мир—сплошная недовоплещенность, что человеку никогда не успокоить своего волнующегося многодушия в таких недостаточных формах доступной ему судьбы.

Мещанский душевный строй — это безкрылость, отсутствие чувства дали, того берега, второй родины. Мещанская душа, вообще, быть может, не душа не «песнь небес», но всего только осадок земной жизни, порождение ежедневных дел, общественных отношений, бытовых зависимостей, связей с миром внешних отно-

шений, и, прежде всего, лежащих в его основе вещей, т. е. в конце концов, вообще, не душа но вещь, футляр давно умерших в ней убеждений, чувств, страстей и точек зрения—национальный, профессиональный, сословный костюм.

Такая атрофия всякой внутренней сложности, такая полная погашенность проблематики многодушия, такая мертвенность метафизической памяти — все это делает из людей мещанского душевного склада инстинктивных врагов творчества. В основе всякого творчества лежит: в суб'ективном порядке стремление души исцелиться от боли своего богатства, в об'ективном—метафизическая память. Всякий творческий путь всегда путь жертвы и трагической борьбы. Все это чуждо мещанству. Все эти мотивы не резонируют в разреженной атмосфере мещанской души, в атмосфере атрофированного многодушия.

Враги творчества, мещане, тем самым и враги подлинной духовной культуры. Не творцы, они только ловкие дельцы, умелые деятели, полезные ученые, иногда даже солидные художники. Всюду и везде они люди количества но не качества, труда но не творчества, цивилизации но не культуры. Всюду и везде они враги и гонители артистизма.

Если проблема единодушия и многодушия разрешается в мещанстве путем предельного упрощения, то в мистицизме, наоборот, та же проблема разрешается путем ее усложнения,

путем ее вознесения в новый, мещанству неведомый мир.

Мещанское единодушие представляет собой элементарное однодушие, оно подавляет душевное богатство человека, уничтожает в человеке его сложность, диапазон его противоречий.

Иначе единодушие мистическое. Оно утверждает полноту и богатство человека, все сложное человеческое многодушие, но лишает это многодушие жала противоречий, ибо связывает его утверждение с подчинением каждой входящей в него души закону самопреодоления, закону духовной установки, чем и достигает своей тайны: полного отождествления единодушия и многодушия, абсолютной целостности.

Лишь первая часть фаустовского утверждения понятна потому мистической душе, но не вторая. Ей понятно многодушие человеческой души, но непонятно стремление душ к разрыву и разлуке. Ду́ши мистической души — все друг другу попутчики, ибо все мистические пути—пути духа, и все ведут к Богу, в ночи которого гаснут все противоречия, славя своею гибелью Его предвечное единство. «Нет, слишком широк человек» непонятное для мистической души утверждение. Для мистической души самый широкий человек всегда слишком узок, ибо подлинно и всецело человек — человек только в слиянии с Богом, в преодолении своих человеческих границ. Антиномия ума и сердца, истины и красоты, которой изумля-

ется Дмитрий Карамазов, в мистическом сознании немыслима, в нем она погашена, как все противоречия и всякая борьба. Такая укорененность мистического душевного строя в безграничном, такая преодоленность в нем всех границ и ограничений делает его строем своеобразно враждебным всякому творчеству. Всякое творчество неизбежное ограничение, становление целостного религиозного опыта души в границы понятий, образов и дел, в границы самодовлеющих, самозаконных и часто враждующих друг с другом областей творчества.

Лежащее в основе всякого творчества религиозное переживание — всегда стояние над всеми противоречиями, уничтоженность настоящего, как такового, и с ним вместе и всего от'единенного и ограниченного. Творческий же жест всегда и неизменно не столько закрепление этого переживания, сколько его спугивание. Отстраивание религиозного опыта в понятиях и образах возможно для души человека только как застраивание живых и непосредственных путей к Богу. Всякое Боговоплощение в формах человеческого творчества есть неизбежно и богоборчество. Об этой предательской природе творчества всегда повествовали мистики. Оттого что творчество, с точки зрения мистики, предательство, вина перед Богом, оттого творчество всякого большого художника (т. е. мистика), — всегда трагедия. История человеческой культуры вся сплошь повествова-

ние о высокой трагедии человека творца. Последним — об этой трагедии поведал Блок.

«Длятся часы, мировое несущие
«Ширятся звуки, движенье и свет,
«Прошлое страстно глядится в грядущее;
«Нет настоящего, жалкого нет.
«И наконец у предела зачатия
«Новой души неизведанных сил,
«Душу сражает, как громом проклятие: —
«Творческий разум осилил, убил.

Оттого что мистический строй души враждебен творчеству, он естественно враждебен и культуре, ибо культура ничто иное, как статический аспект творчества. Мистический путь, путь пролегающий вне культуры, вне активного созидания; это путь священной пассивности и духовной нищеты, путь прославления абсолютного в немоте и созерцания его во мраке.

Однако, отказ от того творчества, о каком была пока речь, от того творчества, имя и результат которого—культура, еще далеко не вскрывает всей глубины той бездны, что лежит между мистическим и творческим строем души.

Есть творчество бесконечно более первичное и глубокое, чем творчество культуры; творчество, как бы несущее на своих плечах весь процесс предметного созидания научных, художественных, религиозных и всяких иных ценностей; творчество — для которого все эти

ценности не об'ективные результаты и последние цели творческих напряжений, но, прежде всего, завершения самой человеческой души: — методы ее становления в обязательные для нее формы личности и судьбы, методы превращения человека в индивидуальный образ совершенного человечества, в глубинный символ истины и красоты о мире, в высокое, завершенное создание искусства. Такой путь эстетического самоутверждения в границах личности и судьбы — классический путь героического разрешения жизненной проблемы. Всею своею сущностью, своим творческим пафосом, своей любовью к индивидуальной форме человека, к единственности каждого лица и каждой судьбы, он глубоко противоположен мистическому пути, глубочайшая сущность которого в борьбе против героизма, как против основной категории *творческого* отношения к жизни.

Между жизнью героя и житием святого — бездна. Героизм — утверждение своего индивидуального лица; святость — отречение от него. Героизм—противостояние Богу; святость—растворение в нем. *В подвижническом преодолении героической жизни житием святого, в преодолении святым форм личности и судьбы, вскрывается, таким образом, последняя глубина мистического отрицания творчества и все бесконечное, исконное сиротство мистической души в истории и культуре.*

Итак, роковой вопрос человеческой души, вопрос противостояния в ней многодушия еди-

нодушию, разрешается, как в мещанстве, так и в мистицизме, в пользу единодушия.

В мещанстве это разрешение элементарно и потому вполне очевидно; в нем полюс многодушия просто на просто атрофируется. В мистицизме же дело обстоит сложнее; в мистицизме многодушие не атрофируется, но преображается путем его вознесения в царство всеединящего духа. Все же и мистицизм является, в конце концов, победой единодушия над многодушием.

В противоположность как мистицизму так и мещанству, артистизм всецело покоится на равномерном утверждении в душе человека обоих полюсов, на утверждении человека и как рассыпающегося богатства, и как строющегося единства.

Не только не принимая мещанского душеубийства, но не принимая также и мистического преображения множества самодовлеющих и противоборствующих душ в послушное подножие и гармоническое содержание единого духа, артистизм представляет собой своеобразнейший душевный строй патетического утверждения в груди человека всех взрывающих ее противоречий, принципиального отказа от несправедливости всякого последнего выбора, любви к борьбе как таковой, главное же, упорного утверждения единства всюду и везде исключительно как об'единения в борьбе, как страстного об'ятия вражды, как поединка не на живот, а на смерть.

Из всех трех душевных укладов — уклад артистизма единственный, исполненный живой любви к конкретной человеческой душе. Этой любви нет ни в мещанстве, подменяющем душу человека вещью, ни в мистицизме, подменяющем ее духом. Только артистизму ведома настоящая, страстная любовь к душе человека, к душе, связующей в тайне своего бытия два мира, к душе, которая никогда не всецело вещь и никогда не всецело дух, но всегда и дух и вещь вместе, — одухотворенная вещь, овеществленный дух, к душе, в которой под знаком борьбы и тревоги в неслиянности, но и в нераздельности вечно живы все ее бесконечные души.

В основе всех этих антиномий артистического мирочувствования лежит двойное восприятие человека: с одной стороны, как существа серединного космического положения, как космической середины, с другой, как существа жаждущего заполниться невозможным и захлеснуться безмерным, как существа пределов и крайностей. Оба восприятия теснейшим образом связаны друг с другом. *Лишь потому, что космическая ситуация человека — мещанская серединность, исполнена душа человека своего высокого аристократизма.* Не стой человек на страже порога, отделяющего друг от друга небесный и земной мир, душа его никогда не могла бы быть тем Гордиевым узлом всемирных противоречий, в какой она неизбежно стягивается во всякой подлинно артистической груди. Космическая половинчатость человека является,

таким образом, как бы обратной стороной его психологического богатства, всех его противоречий и безмерностей.

Мистицизм и мещанство, по совершенно разным мотивам, одинаково враждебны творчеству. Основная черта артистического душевного строя, — страстная любовь к творчеству, предопределенность к нему. Всякая артистическая душа живет вечным восторгом о творческом раскрытии своей тайны, но и столь же древним ужасом — знанием, что всякое творчество смертоносно для тайны. Всякая артистическая душа ощущает потому творчество одновременно и как глубочайшую трагедию, и как высочайшее блаженство.

«Сердцу закон непреложный
«Радость — страдание — одно.

Радость артистической души—богатство ее многодушия; страдание артистической души — невоплотимость этого богатства в творческом жесте жизни.

Потому радость артистической души всегда омраченная радость. Потому тембр артистической души всегда скорбный тембр.

Артистизм—это скорбное ощущение своей души, как праздно колосящейся нивы и ощущение судьбы, как ленивого и тупого серпа.

Артистизм, — ощущение избытка своей души над своим творчеством: своим лицом, своей судьбой, своей жизнью.

Артистизм—предельное утверждение многодушия, ибо артистизм — утверждение едино-

душия не как победы одной души над всеми и не как уравненія всех душ путем приведения их к какому то общему знаменателю, но как об'единения их в эстетически совершенной картине борьбы.

Артистическая душа всегда душа грешная и святая, слепая и пророческая, страстно всему отдающаяся и холодно наблюдающая себя со стороны, в священном страхе строящая свою жизнь и с горькой иронией провоцирующая свое строительство. Душа наполненная сама к себе предельной любви, но и непонятной вражды. Душа своими теплыми стопами, быть может, слишком верная земле, своими же холодными глазами, быть может, преждевременно отданная небу. Душа, хотя и раненая вечностью, но не спасенная в ней. Странная, призрачная, химерическая душа, по отношению к которой всегда возможен внезапный вопрос: да существует ли она вообще или ее в сущности нет, т. е. нет в ней подлинного духовного бытия?

Образ артистической души, завещанный мне моими детскими воспоминаниями, органически слит в них с пронзительными ощущениями первой любви и первой встречи со смертью. Темы любви и смерти и поныне кажутся мне темами, в отношении к которым как то особенно ярко сказывается вся своеобразность душевного строя артистизма.

Дабы уплотнить и оживить представление об

этом строе, дабы превратить представление его в ощущение его, я, следуя внушению своих воспоминаний, провожу намеченные мною образы трех душ сквозь темы любви и смерти, надеясь, на основе противоположного к ним отношения со стороны мещанства и мистицизма, заострить свою характеристику артистической души.

Мещанство — атрофированное многодушие, мертвое единство, пустынное и пустое единодушие. Проэцированное в сферу любви, оно порождает типичный феномен *мещанского единолюбия*. Человек об одной душе, мещанин, всегда человек об одной любви; он всегда любит одну и ту же женщину, даже и тогда, когда он любит многих; он всегда слеп к единственности им любимой, любит одну как другую, одну вместо другой, одну совместно с другой.

В мещанской любви возможны перемены, но в ней невозможна измена. Измена возможна лишь там, где обязательна верность. Но чему могла бы быть верна душа мещанина? Верность земле—сплошные перемены: земной мир своей устойчивости в себе не несет. Верность же небу не понятна для душевного строя мещанства, ибо это строй бескрылый, не видящий того берега и метафизически беспамятный, не помнящий второй родины. Понятия верности и измены осмыслены только как категории нравственного творчества; но нравственное творчество возможно только там, где происходит в человеке борьба с самим собою за себя самого. Эта борьба в мещанской душе немысли-

ма; мещанство и творчество несовместимы. Если бы мещанская любовь была творчеством, она была бы неизбежно прозрением, а мещанин не мещанином, но Дон Жуаном. Но мещанин не Дон Жуан. *Не единую, прозреваемую им идею любит он во всех женщинах, но общую им всем природу; не разные лица единого лика, но стертость всякого лица, белесую безликость.*

Как мещанская душа не душа вовсе, но нагар жизни, некий специфический бытовой и профессиональный уклад чувств, в конце концов просто вещь, так и мещанская любовь вовсе не любовь, не полет души над жизнью, но проторенная тропа жизни, ее привычная форма, ее мертвый штамп: иногда штамп наслаждения, иногда удобства, в лучшем случае, штамп социально-полезного родового инстинкта.

В душе, не знающей в себе образа подлинной любви, не мыслимо и возникновение образа смерти. Любовь и смерть непостижимы врозь; они постижимы только друг в друге: любовь — как заклинание смерти, смерть — как бессилие любви. Чуждый тайне любви, душевный строй мещанства чужд, тем самым, и тайне смерти. Чувство смерти не обогащает, не углубляет, никак вообще не изменяет мещанского чувства жизни. В мещанском ощущении смерти нет элементов *качественно* инородных мещанскому ощущению жизни. Для мещанского ощущения смерть—или конец жизни (так в псевдо-научной материалистической концепции), или бесконечное загробное продолжение *той же* жизни (так

в мистически мертвом христианстве). Конечно, мещанская душа, квартирующая в мозгу профессора химии будет иначе кончать свои рассчеты с жизнью, чем мещанская душа, проведшая всю свою жизнь в сердце замоскворецкой купчихи. Весьма вероятно, что профессор будет умирать в отчаянии, купчиха — в благолепии. Но лика смерти, как лика потусторонней вечности, и ощущения смерти, как нисходящей к жизни тайны, никак не вырастающей из жизни—ни из ощущения страха перед ее концом, ни из желания ее вечного продолжения, — мещанская душа понять не может. Не может потому, что мещанскому душевному строю недоступна тайна любви, таящая в себе и тайну смерти.

Мещанская душа — принижение души. Мещанская любовь — принижение любви. Мещанская смерть—принижение смерти до уровня эмпирической жизни. В овеществленной мещанской душе смерть не смерть: она болезнь, доктор, панихида, завещание, наследство, закон природы, необходимое условие прогресса—все что угодно, но только не смерть: не самое загадочное выражение на непостижимом лице Божием.

Если верно, что мещанская любовь единолюбие, то отнюдь не верно обратное, что всякое единолюбие мещанство. По закону соприкосновения крайностей единолюбие является не только формой мещанского безлюбия, но также и высшей формой подлинной любви. Все наиболее ценное человеческой жизни и души неизбежно вливается в категорию един-

ственности. Как возможна одна мать и одна смерть, так на вершинах человеческого чувства возможна только и одна любовь. Всюду, где земная эротическая любовь дорастает на путях такого высокого единолюбия до своих последних вершин, она с трагической неизбежностью приводит к обоготворению земного существа, к язычеству: тем самым, в пределах религиозного сознания, к столкновению с подлинной религиозной любовью к существу сверхземному. Единственный возможный исход из этого столкновения—перерождение эротического единолюбия в мистическую любовь.

Мистический строй души, строй преодоленного многодушия, строй преодоленного раздвоения между полюсами многодушия и единодушия, строй души устремленный к духу и укрепленный в нем. В созвучии с основным строем мистической души звучит и мистическая любовь — любовь отрицающая эмпирическую душу смертной возлюбленной как достойный себя предмет — любовь избавленная от всякого распыления, питаемого многоликостью эмпирического плана жизни,—любовь культ нетленного образа вечной женственности—в сущности уже не любовь, но больше чем любовь: религиозный гнозис.

Тембр мистической любви, тембр высокого и благостного покоя, чужд всякой трепетности, мечтательности, всякой душевной душности и романтической лунности.

В душе мистического строя любовь больше

чем любовь, в ней потому и смерть больше чем смерть. Если мещанство разрешает проблематику любви и смерти в эмпирию жизни, то мистицизм разрешает ее в метафизику бытия, постигает ее как силу созидающую.

Для мистического душевного строя вся жизнь глухое умирание. Потому смерть для него пробуждение от жизни, прекращение умирания, т. е. предел смерти, вхождение в безсмертие.

Во всем этом для построения артистической души прежде всего существенно то, что в полярных противоположностях человеческой души, в мещанстве и мистицизме, любовь и смерть одинаково не любовь и не смерть.

В мещанстве еще не любовь и еще не смерть, в мистицизме уже не любовь, уже не смерть. Только в артистической душе любовь — подлинно любовь и смерть — подлинно смерть. Только артистическому строю до конца понятны оба великих образа во всей их иероглифической выразительности, во всем их глубинном проблематизме, во всей их существенности и полнозвучности. Разрешение артистической душой проблемы борьбы единодушия с многодушием сводится к безусловному утверждению многодушия и к своеобразному утверждению единодушия, как трагической борьбы душ, как эстетического единства трагедии.

Проэцированное в сферу любви, трагически-артистическое многодушие порождает характернейший феномен артистической любви: *трагическое многолюбие.* Мещанин даже и там,

где он любит многих, любит всегда одну, ибо во всех своих многих он любит не их отличные друг от друга души, но общее им всем начало: женщину, как природный факт. Артист же даже и там, где он всецело устремлен к единой, косвенно устремлен ко многим, ибо единую он всегда любит, как единственную, т. е. как отличную от всех остальных; но отличать свою, единственную от всех остальных всегда значит как-то глухо и тайно уже и включать всех остальных в поле своего внутреннего зрения.

Среди всех перемен своей любви мещанин всегда верен и своей любви и своей возлюбленной, ибо как любовь, так и возлюбленная для него только природные факты. Но природа встречна человеку на всех путях, ей изменить нельзя. Совершенно обратно в артистической любви: даже там, где артистическая душа исполнена глубочайшей верности, она сама того не зная, всегда живет у порога измены. Острое в ней ощущение индивидуальности—потенциально всегда в ней уже и любовь к противоположностям. Но любовь к противоположностям всегда находится в неразрывном родстве с любовью к противоположным, к разным, ко многим.

Однако, соблазн множественности вырастает в артистической душе не только на путях эстетической чуткости ко всякой индивидуально-завершенной форме, но и на ощущении вечного несоответствия между интуитивно данным артистической душе образом любви и ее воплощением в самом совершенном и самом пре-

красном существе. Измена любимому образу в артистической душе всегда трагедия, ибо ее причина всегда в прозрении трагического несоответствия между образом любви и обликом любимой, в ощущении мира, как недовоплощенности, в ощущении творимой жизни, как трагедии творчества. Проблема Дон Жуана, как проблема артистической души, потому, отнюдь не только проблема неверности, но и верности: верности искомому образу любви, — неверности его недостойным, недостаточным воплощениям. Подлинный Дон Жуан только в эмпирическом плане жестокий властелин и ветренный повеса; в метафизическом он верный раб и светлый рыцарь.

Тембр артистической любви совершенно особенный и всегда легко отличаемый от всякого иного звучания. Артистическая любовь всегда звучит скорбью и тревогой. В ней исступленный восторг всегда сопровождается отчаянием. В ней нет равномерного горения и устойчивого света, она мечется, полыхает как пожар на ветру. В ее сладости всегда горечь. На конце ее жала — мед. Но все же надо всем — боль избытка своего богатства, боль невмещаемости артистического многодушия во всегда слишком скупо отмеренных формах судьбы. Доопытное предчувствие любви всегда исполнено в артистической душе такого пафоса безмерности и вечности, что всякий опыт неизбежно звучит предательством и изменой. Порыв в мистически безликую стихию любви так силен в артистической душе, что для нее немыслим никакой

живой лик, который не казался бы временами мертвою маской. В многодушии артистической души всегда таится такое многообразие эротических возможностей, какого никогда не осуществить жизни. Осуществление какой либо одной возможности неизбежно превращается потому в артистической душе в предательство всех остальных.

Таковы неразрешимые противоречия артистического многолюбия, в основе которого таится совершенно неизбежный для артистической души, конституирующий ее как таковую, грех — грех предательства: мистического отлета от жизни — артистическому кружению над ней, стремления умереть в безликом — жизни в сменяющихся обликах, блаженства пассивности — восторгу творчества.

Чем царственнее любовь артистической души, тем торжественней ее немая свита, тем больше вокруг нее призраков: обманутых чаяний, обессиливших надежд, убитых возможностей. Так, образу любви неизбежно сопутствует в артистической душе образ смерти. В душевном строе артистизма смерть значит нечто совершенно иное, чем в строе мещанском или мистическом. Она не принижена в нем до эмпирической жизни, но и не преображена в метафизическое бытие, она в нем и не отрицаемый конец жизни и не утверждение ее бесконечности. В артистической душе связь смерти и жизни гораздо сложней, гораздо теснее. В ней смерть не всеразрушающий или всезавершающий *по-*

следний аккорд жизни, но *несменяемый* лейтмотив всех ее образов; не взрыв формы жизни, как таковой, но форма и сущность каждого ее часа, его, этого часа, последний смысл, далекий, скорбный звон, призыв к глубине, к остроте, к напряженности. Для артистизма в каждом часе непременно таится его *собственная* глубина, острота, напряженность, его собственная, всегда индивидуальная смерть. Изречение Ницше, что многие умирают слишком поздно, мало кто слишком рано и что чуждо еще учение о своевременной смерти — изречение глубоко типичное для классически артистической души этого мыслителя. Его смысл — требование индивидуальной, *собственной* смерти для каждого человека, требование смерти, как завершающей формы жизни.

Не прочь от жизни, не вдаль куда то отзывает смерть артистическую душу, но наоборот, в самую глубину жизни, под ее низкие, гулкие своды скликает она ее. В каждом явлении жизни слышит артистическая душа весть о смерти. Этой вестью она и влечется к жизни, этой вестью она и отталкивается от нее. В ней для нее горечь жизни, но в ней же и ее последняя сладость.

В таком осложненном отношении к смерти завершаются все трагические противоречия артистического многодушия.

Я уже оговаривался, что формы примирения единодушия и многодушия в глубинах конкретной жизни неисчислимы и что мое деление душ на мещанские, мистические и артистические яв-

ляется далеко не исчерпывающим подразделением этих форм.

Эту оговорку мне необходимо дополнить второй. Мещанство, мистицизм и артистизм означают в моем построении, прежде всего, разновидности душевных укладов, связь которых с социальною категорией мещан, с группою художников-профессионалов и со столпами мистической традиции очень сложна и далеко не односмысленна. Нет сомнения, что очень большие дельцы-практики зачастую натуры явно артистические, что все большие художники не только артисты, но мистики, что мистики нередко художники и практики, что в нормирующем ежедневную жизнь педагогическом гигиенизме некоторых мистических и церковных направлений очень много явно мещанского звука. Все это моего построения, однако, нисколько не задевает, так как строя свою артистическую душу, я ни минуты не строил души общей всем художникам, т. е. не стремился к образованию некого родового понятия; артистическая душа в моем понимании есть некий специфический путь к исцелению себя от боли своего многодушия, к разрешению многодушия в единодушие. Почему же, однако, этот специфический путь назван мною путем артистическим? Конечно, потому, что он приводит к творчеству, а затем и к искусству, к чему не приводит ни путь мещанства, ни путь мистицизма. Передо мной вырастает задача показать, почему артистическое разрешение проблемы мно-

годушия требует выхода в творчество, и какова та спецификация творческого выхода, которую мы называем актерством.

Выходы мещанства и мистицизма к полюсу единодушия вполне понятны и односмысленны.

Не совсем так обстоит дело с выходом к этому полюсу души артистической. По отношению к ней правомерен вопрос: — выход ли ее выход, или, быть может, безвыходность. Утверждать единодушие человеческой души, как единство трагической борьбы всех ее душ друг против друга, не значит ли это готовить душе человека верный взрыв изнутри? Нет сомнения, *что вне выхода в творчество, артистический путь до конца сливается с путем катастрофическим, превращаясь из специфической формы разрешения многодушия в единодушие, в удушение души на безысходных путях многодушия.*

Есть люди безусловно артистического склада, у которых в душе множество возможностей, главная душа которых, однако, всегда почему то под ногами у множества ее второстепенных душ. Люди, которых жизнь все время шатает из стороны в сторону, которые никогда не довольны тем, что они собой представляют и тем, что они делают. Люди, лишенные всякой душевной оседлости, бродяги в закоулках собственного многодушия, насильники своей жизни, упрямо стремящиеся влить в ее принудительные формы все свои противоречивые души. В со-

циальной жизни их бросает от журналистики к агрономии и от скрипки к медицине; в личной также, от жены к демонической актрисе и от актрисы снова к другу-жене. Всюду они отчаянные диллетанты, которым даны «порывы», но не даны «свершения», которые ежедневно сжигают то, чему еще вчера поклонялись, т. е. вечно поклоняются праху. В молодости громкие хулители своей среды, революционеры, они к старости всегда ее тайные поклонники, обыватели, ибо только в ощущении себя «заеденными средой» возможно для них примирение со срывом всей своей жизни. Таковы те жертвы артистизма, которых так особенно много среди широких, талантливых, богатых, русских натур. Их тайна разгадана еще Потугиным. Их тайна — отсутствие творчества.

В чем же, однако, тайна того творчества, что одно превращает артистизм в подлинный путь, того творчества, при отсутствии которого артистическая душа неизбежно попадает в тупик, превращается в жалкую жертву своего богатства. Подходя к разрешению этого центрального вопроса всей проблематики артистизма, надлежит прежде всего со всею принципиальностью установить, что проблема артистического творчества *отнюдь не совпадает с проблемой какого нибудь специального художественного* дарования, живописного, музыкального пластического или какого бы то ни было другого. Такими дарованиями бывают наделены натуры вовсе не артистические: иногда мещан-

ские, иногда мистические; с другой стороны, артистические натуры высокого творческого напряжения бывают вовсе лишены всякого специфического таланта. Говоря об артистическом творчестве, об артисте-творце, я имею ввиду не строителей художественной культуры, но строителей собственной жизни, зодчих собственной души. Творчество означает для меня, таким образом, пока что некий модус жизни, некую специфическую позу души в ее противостоянии жизни; некий, подлежащий сейчас более точной установке, но во всяком случае, односмысленно характерный жест души по отношению к своему богатству, к своему многодушию.

Главная черта тех артистов диллетантов, в сущности, не столько артистов, сколько жертв артистизма, о которых сейчас шла речь, заключается в том, что они люди *однопланного бытия*.

В этом вся их недостаточность и все их несчастье. Это значит, что они люди, которые сферу осуществления своего многодушия мыслят и осуществляют как некую однородную действительность, и при том всегда как эмпирическую действительность «дней нашей жизни», что они люди не понимающие, что этой действительности никогда не вместить подлинного артистического многодушия, что для реализации его мало пассивного приятия предлагаемой жизнью действительности, но необходимо творческое создание какой то второй действительности внутри действительности, над или вне действительности.

То, что не понятно артистам диллетантам, составляет исходную точку подлинного творческого артистизма. В глубине его всегда лежит некая резиньяция, некое горькое пренебрежение ко всякой данной действительности, как к сфере возможной манифестации своего многодушия, а тем самым и некое интуитивное устремление к ее творческому преображению. Подлинный артистизм это, прежде всего, совершенно своеобразный магический жест, которым какие то одни души артистической души определяются ею в создателей ее первопланной действительности, другие же в зиждителей какой то иной действительности второго плана, всегда страстно творимой артистической мечтой, но никогда не реализуемой жизнью.

Углубляя, таким образом, свою действительно изживаемую жизнь творческим внедрением в нее действительности второго плана, артистическая душа как бы улучшает резонанс своей жизни, увеличивает в ней способность отзвука на свое многодушие, но тем самым и закрепляет в себе самой вечное раздвоение и борьбу между своей изживаемой и своей мечтаемой жизнью, между действительностью и мечтой. Характернейшею чертой подлинного артистизма является, при этом, одинаково непреоборимое тяготение как к действительности, так и к мечте, как к двум равноценным полусферам жизни.

Вечно раздвоенная между действительностью и мечтой, артистическая душа является,

однако, одновременно и душой исполненной глубочайшего внутреннего единства. *Ее единство — эстетическое единство трагедии.*

Как в основе всякой трагедии, так и в основе трагедии артистизма лежит миф: миф о вечной жизни жизнью казненных душ, миф об исконно-целостной душе человека. Непоколебимая вера в этот миф — величайшая религиозная твердыня артистизма.

Каковы, однако, те средства, что имеются в распоряжении артистической души для превращения своей жизни в двупланную действительность жизни и мечты. Нет сомнения, что из всех вообще мыслимых средств, средством наиболее сильным и действительным является художественное творчество.

Как я уже отмечал, художественное дарование отнюдь не обязательно сопутствует дару артистического творчества, дару двупланного бытия; но там, где оно сочетается с ним, оно исключительно облегчает ему разрешение своей задачи. С точки зрения артистизма, как душевного строя, на задачу и смысл искусства проливается совершенно особенный свет. Для художника-артиста смысл его художественного творчества, прежде всего, чисто артистический смысл *расширения своего бытия, реализации своего многодушия.* В мире творимых образов душа художника-артиста никогда не отражает бывшего, изжитого, но всегда дарует жизнь несостоявшемуся, невызревшему. Артистическое искусство, потому, никогда не живописно

и не эпично, оно всегда лирично и трагично; существенно трагично даже там, где оно по форме совсем не трагедийно. В его основе всегда метафизическая скорбь, миф об *извечно-целостной, всевмещающей душе человека, жизнью не допущенной к жизни, священная легенда об убитых душах артиста.*

В мире творимого искусства артистическая душа изживает, таким образом, свою вторую, дополнительную жизнь, всю свою глубину и всю свою широту, трагедию и парадоксы своего многодушия. Блаженство художественного творчества заключается для артистической души, прежде всего, в возможности одновременно жить всеми своими противоречивыми душами, *в обретении внежизненной территории для реализации своего многодушия*, и, тем самым, в уводе своей первопланной, конкретной жизни из под знака раздвоения и борьбы, из под угрозы взрыва и катастрофы. С точки зрения жизненной эмпирии блаженство творчества представляет собою, таким образом, еще и блаженство постоянно предупреждаемой катастрофы, мотив, благодаря которому артистическая жизнь особо высокого напряжения по своим внешне спокойным и уравновешенным формам для поверхностного и непосвященного взора может иной раз показаться жизнью почти что мещанского склада; таковы жизни министра Гете, помещика Толстого эпохи Войны и Мира, отшельника Флобера, Якобсена ...

Много сложнее проблема артистического

творчества, проблема осуществления двупланного бытия для тех артистических натур, которые не наделены никакими художественными дарованиями, которым заказана территория предметного об'ективного искусства, как территория реализации их многодушия, которые обречены превращению своей жизни в двупланную действительность исключительно методами имманентными самой жизни.

Дойдя на внутренних путях своей жизни до каких то темных бездн, Гете, соблазняемый самоубийством, выстрелил, как известно, не в себя, но в Вертера, и тем самым излечился. Моя проблема артистического творчества не сопряженного с художественным дарованием сводится к вопросу: как застрелить в себе Вертера, не имея возможности его написать. Ясно, что, быть может, и можно застрелить в себе Вертера, не написанного и никаким иным способом эстетически не об'ективированного, не превращенного в трансцендентную переживанию самодовлеющую значимость художественного образа, но нельзя застрелить в себе Вертера ни коим образом в себе не созданного.

Есть великое мастерство артистической жизни культивировать в себе то одни, то другие комплексы чувств, отпускать свою душу к полному расцвету то в одном, то в другом направлении, жить сегодня одной, а завтра другой душой своего многодушия и заставлять весь мир позировать себе то в одном, то в совершенно ином образе.

Властью этого мастерства артистическая душа и создает в себе юного Вертера, о котором говорю, конечно, только в порядке случайного примера. Это значит, что она устанавливается на совершенно особенное по своей тональности отношение к природе, к женщине и к мечте и до тех пор самозабвенно живет в облачении этой тональности, пока не изживет в себе всей ее внутренней проблематики, не исторгнет душу Вертера из сонма своих душ, не убьет в себе Вертера.

Живя в обличиях многих душ, подлинно артистическая душа живет, однако, не во всех их в одинаковом смысле, не все наполняет одинаковой степенью бытия, не все проводит сквозь один и тот же план своей жизни, не со всеми идентифицирует себя в одинаковой степени. В этом разнохарактерном, индивидуализирующем отношении к душам своего многодушия и коренится, прежде всего, мастерство творческого артистизма, мастерство превращения жизни в двупланность действительности и мечты.

Действительность, с артистической точки зрения, есть не что иное, как та территория внутренней жизни, на которой под знаком единства и цельности артистическая душа оседло расселяет центральные, ведущие души своего многодушия; — мечта-же та, совсем иная территория, пересеченная и противоречивая, по которой вечно кочуют ее окрайные, дополнительные души. Действительность — жизнь, устремленная к смерти, мечта — жизнь смерти бегущая. Роковая ошибка творчески безсильного, диллетант-

ствующего артистизма всегда одна и та же: всегда попытка оседло построиться на территории мечты, или, наоборот, допустить кочующие души с этой территории в мир своей подлинной, первопланной действительности. Результат этих попыток неизбежно один и тот же: убийство мечты реализацией и взрыв жизни мечтой.

В противовес такому диллетантствованию, творческий артистизм интуитивно чувствует невмещаемость своего многодушия в однородной действительности, в однопланной жизни и потому всегда инстинктивно закрепляет границы между территориями действительности и мечты и постоянно блюдет многопланную структуру своей жизни. Вся эта бесконечно глубокая разница между диллетантствующим и творческим артистизмом лучше всего вскрывается рассмотрением ее в той сфере, в которой мы уже рассматривали различие между мистицизмом и мещанством, в сфере философии любви.

Сущность артистической любви в трагическом раздвоении между любовью к миру, собранному в одном женском лице и тем же миром распыленным по всем женским лицам. Отсюда борьба в каждой артистической душе двух одинаково сильных тенденций, тенденции вечной верности с тенденцией перманентной измены. Диллетантское разрешение этой борьбы всегда одно и то же, оно всегда превращает тенденцию верности в благое намерение, тенденцию измены в мучительную действительность; артистическую же жизнь в неряшливый эро-

тический плюрализм, тендирующий к мещанству. Иначе разрешается та же борьба в профессиональном, творческом артистизме. Обе враждующие тенденции не пересекаются в нем, как в диллетантствующем, в одной и той же действительности, но как бы разводятся по разным планам ея, по разным территориям внутренней жизни. Тенденция верности, т. е. устремление к верховному началу единства, реализуется им на территории действительности, тенденция же к измене, т. е. устремление к началу множественности, на территории мечты.

Аскетическое воздержание от реализации в плане действительности начала множественности, придает артистическому культу верности черты родственные мистической любви, а артистическому культу множественности и мечты — высоту, чистоту и напряженность идеального творчества. Творческая душа подлинного артиста *действительно* любит всегда только один образ; любовь же к другим образам в ней никогда не стремление к их реализации, но всегда любование их ирреальностью; другие образы артистическая душа не любит, о любви к другим она всегда только мечтает, в любовь к другим она всегда только играет. Вся нравственная серьезность ее отношения к этим образам своей мечты в том только и заключается, что она ощущает это отношение как игру и интуитивно чувствует, что превращение этой игры в действительность было бы безвкусицей, убожеством, святотатством: зачатием на маскараде.

Итак, всякая жизнь, способная к отражению в себе многодушия артистической души, обязательно строится как двупланность действительности и мечты. Строительство это протекает или в форме максимального приближения друг к другу, почти слияния обоих планов (артистизм диллетантствующий, не творческий) или в форме их предельного удаления друг от друга (артистизм выявляющийся в об'ективно предметном, художественном творчестве).

Но ни артисты-диллетанты, ни артисты-художники—не те специфически-артистические натуры, к выяснению душевной структуры которых направлено все мое построение. Специфически артистические натуры отличаются от артистов-диллетантов тем, что активно строют свою жизнь, как двупланную, от артистов же художников тем, что не прибегают на путях этого строительства к трансцендирующему жесту, к выходу в об'ективность предметного творчества, но разрешают его исключительно методами имманентными самой жизни. Это значит, что они как материалом своего творчества пользуются исключительно своими переживаниями, а как методами его оформления исключительно спецификацией своих душевных установок в отношении к ним. Это значит, что некоторые из своих душ артистическая душа проводит сквозь свою жизнь под знаком действительности, проводит как действенное начало, как сквозное действие своей жизни, отождествляя с ними свое подлинное, глубинное, настоящее бы-

тие, другие же проводит сквозь жизнь под знаком мечты, разрешая в ее игру и ее иллюзионизм боль своего богатства, чувство невоплотимости в подлинной первопланной жизни своего многодушия. При этом, однако, для артистизма это отнюдь не означает того, что означает для сентиментализма; не означает стремления держать свою душу в отдалении от действительности и предаваться галлюцинациям чувствительности. Напротив, мечтая, артистическая душа страстно отдается действительности, но отдается ей только теми душами, на которых она не строит действительности своей жизни, т. е. душами казненными жизнью.

Ирреальность плана мечты означает, таким образом, в артистизме не отсутствие соприкосновения с действительностью, но соприкосновение с нею теми душами артистического многодушия, с которыми артистическая душа, не сливая своего подлинного бытия, лишь временами бывает. Таким образом, мечтать для артистической души значит временно передавать ведéние своей жизни одной из своих обойденных воплощением душ, — душе-призраку, как бы скитающемуся духу убитой жизнью души.

Но жизнь, творимая призраком, неизбежно призрачная жизнь; в сущности не жизнь, но игра призрака в жизнь. *Призрак, играющий в жизнь, и есть актер.* Инсценируемая этим призраком жизнь и есть сцена, как явление внутреннего опыта, как некое специфическое переживание артистической души. Когда ар-

тистическая душа играет, позирует, «актерствует», в чем ее постоянно упрекает морализирующее мещанство, это не значит, что она живет ложью, но значит только, что она призрачно живет душою, не допущенной ею в свою настоящую, первоначальную жизнь, что она инсценирует второй план своей жизни, расширяет свою жизнь на территорию мечты, что она правомерно ищет жизненного отклика своему невмещающемуся в жизни многодушию.

Актерствование изначально, т. е. как событие внутренняго опыта, а не как театральное искусство, представляет собою, таким образом, некую характерную функцию специфически артистической души, мастерство оборотнической жизни, мастерство изживания на ряду со своей первопланной жизнью, со своим основным образом своих дополнительных жизней, своих окрайных образов,—специфически артистический метод превращения своей жизни в двупланность действительности и мечты.

Театральное искусство родная стихия специфически артистической души. Искусство, имеющее своим материалом, формою и сюжетом исключительно человека — его душу, его тело, единственное искусство, образы которого всегда умирают раньше их творцов, — искусство, строго говоря, не допускающее по отношению к своим образам повторного восприятия и не дарующее им длительной, самотождественной жизни, — театральное искусство является, в сущности, по-стольку же искусством,

по-скольку и жизнью, уже не только жизнью, еще не всецело искусством, каким то замедленным жестом жизни, скорбящей отпустить кровные свои содержания в холодную пустынность об'ективно-предметного бытия, и потому лишь на мгновение подымающей их до его леденящего уровня. Между мастерством сценического переживания настоящего, не случайного на сцене актера и жизненным актерством творчески артистической души нет потому никакого принципиального различия. Актерство не как специальное мастерство (его я сейчас совершенно не касаюсь), но как внутреннее мастерство перевоплощения, как мастерство переселения своей души в самые разнообразные души своего многодушия, есть ничто иное, как предел организованной практики жизненного актерства всякой артистической души.

Настоящий актер (большой или маленький в смысле дарования, это все равно) всегда совершенно особенное существо. По своему душевному строю он всегда артист. Его душевный мир всегда полифоничен, его душа всегда мучительное многодушие. Суб'ективный смысл его творчества для него потому всегда один и тот же: расширение жизнью на сцене тесной сцены своей жизни, реализация на театрально упроченной территории мечты душ своего многодушия и тем самым — исцеление своей души от разрывающих ее противоречий.

В отличие от диллетантов жизни и диллетантов сцены, настоящий актер, актер-артист— не прожигатель жизни, не мот, спускающий богатства своего многодушия по случайным закоулкам эмпирической действительности. В отношении к действительности актер-артист всегда аскет, который никогда не примет королевской короны в обмен на запрет играть королей, богатства — в обмен на рубище Лира, и влюбленности в себя всех женщин — в обмен на счастье играть любовь несчастного Ромео. В настоящем актере всегда действенно интуитивное знание, что сладость и сладострастие творчества возможны только на путях жизненного аскетизма, что многому и очень многому должно умереть в жизни, чтобы воскреснуть на сцене, что сцена—место воскресения *казненных* жизнью душ, что спектакль—скорбная игра призраков в жизнь. Современный спектакль должен обязательно свершатся поздним вечером; должен кончаться в полночь, в час исчезновения призраков. Он не может, не оспаривая тембра современной души как зрителя, так и актера, протекать, как протекало представление древности—утром и днем; не может потому, что он порождение не солнечно-религиозной, но артистической, лунно-сомнамбулической души.

Какой бы радостью, каким бы счастьем ни дарило актера его мастерство, душевные энергии, влекущие актера к его мастерству — всегда энергии скорби и боли. Исполнение всякой роковой роли всегда представляет собою по-

тому в глубине актерского опыта своеобразное пересечение жизненной боли и творческого блаженства, преображение боли в блаженство, в торжество своего большого театрального дня. Отсвет этой торжественности неизбежно ложится на душу и в глаза всех подлинно-артистических, чистопородных актеров и придает всему их облику своеобразно приподнятый, иногда патетический тон, какое то особое стилистическое благородство, столь великолепное в Сальвини, столь пленительное в Дузе и Ермоловой. Сердцевина актерского мастерства — дар конкретного перевоплощения, т. е. умение «жить на сцене.» Умение «жить на сцене», как мною установлено, только об'ективный аспект основного дара артистической души, дара игры в жизни. Только в совершенно бездарных и антиартистических натурах превращается этот магический дар в столь распространенное среди актерской черни дешевое и ходульное позирование. В настоящих чистопородных актерах, столь дурно прославленная актерская «игра в жизни»—не позирование, но воображение, не внешнее становление себя в позу, но внутреннее вхождение в образ, в один из обойденных жизненным воплощением, тоскующих образов всегда болящего артистического многодушия.

Актерское «актерствование» в жизни, там, где оно подлинно артистично,—своеобразнейший дар внезапного броска всей своей души в каком нибудь одном направлении, внезапной отдачи всего своего существа в распоряжение

вдруг вспыхнувшей мечты о себе самом, дар полной жизни из глубины, за счет и в пользу этого своего самосозданного я, но, наконец, и горький дар внезапного постижения: — всё, чем жила душа не было ее настоящей жизнью, но только ее вечной игрой в свои несбыточные возможности, жизнью в импровизированной для самой себя роли.

В этом даре игры в жизнь коренится вечный конфликт актерской души с мещанской природой всякой прочно организованной социальной жизни. Всякая организованная социальная жизнь неизбежно требует учитываемости всех поступков своих членов. Но подлинный актер существо не учитываемое; в его душе всегда слышен глухой анархический гул. Ему часто свойственна высшая нравственность, но всегда чужд устойчивый морализм. Актеры естественны на баррикадах и не понятны в парламентах. Гении минут и бездарности часов, они часто талантливые любовники и обыкновенно бездарные мужья.

В Германии достопочтенные граждане и поныне не сдают им комнат и квартир. Все это правильно и в порядке вещей. В настоящем актере всегда должно чувствоваться нечто скитальческое и бездомное.

Подлинно артистическая и прототипично актерская душа—пленительная душа Геннадия Несчастливцева. В Несчастливцеве на лицо

все, что составляет актера-артиста. Его первый план — «очарованный странник», стилистически столь убедительный между берез на пыльном большаке. Но на дне глубоко национальной души Несчастливцева живы и оба обязательные в каждой актерской душе стихии: Дон Кихот — вечный рыцарь мечты, и Карл Моор — революционер анархист и палладин справедливости. Образ Геннадия Несчастливцева безконечно скорбный, празднично торжественный и существенно благородный — образ подлинного актера. Есть в нем и громкий декламирующий патетизм и тишайшая улыбка горькой иронии. Есть требование—от имени своего душевного богатства, своей вздымающейся полноты—царства и скипетра, но есть и пренебрежение к жизни, согласие на посох и путь. Его жизнь — сплошная игра; сцены с Восьмибратовым, с Гурмыжской и Аксюшей — сплошные инсценировки. Но играя, чистопородный артист Несчастливцев отнюдь не позирует, но воображает. Его игра страстна и наивна, как игра ребенка. Явно актерствуя, он льет настоящие слезы. Он благоговеет перед Гурмыжской и вдохновляется Аксюшей, потому что в его душе цветет образ неведомой прекрасной женщины, идеальной актрисы. Если бы в ночь посвящения он даже влюбился в Аксюшу, он простер бы над ней руки, но не обнял ее.

Лишенный всякого образования и всякой культуры, Несчастливцев наделен сердцем полным глубочайшей интуиции по всем вопросам

театра. Интеллигент для него не актер, а если актер — то не трагик. Женщина для него не актриса, если для нее сцена — не спасение от омута жизни. Сцена не только искусство, но и творчество жизни. Выйдя на сцену королевой и сойдя со сцены королевой, актриса так и остается королевой. Принцип актерского отношения друг к другу — принцип братства, отдающего последнюю копейку. Принцип постановки — музыкальная трактовка спектакля: недопустимость тенора у комика и у любовника и у трагика.

Такова классически актерская душа трагика Несчастливцева, рассмотренная у себя на родине, в царстве идей.

Не подлежит сомнению, что сам Геннадий Несчастливцев, безграмотный виршеплет, человек некультурный и к тому же человек «невоздержанной жизни», был своей гениальной артистической души и незрелым, и недостойным сосудом. Но нет сомнений также и в том, что лишь его душа в предстоящих ей воплощениях, т. е. подлинно артистическая душа моего построения, сможет завершить великий театр современности, которому она же безусловно и положила начало.

Если же артистическая душа сама сойдет со сцены исторической жизни (на что безусловно есть серьезные указания), то современный европейский театр отцветет, не успев расцвести. Погубят ли его мистики или мещане — вопрос величайшей важности, но вопрос безразличный для философии театра.

ОСНОВНЫЕ ТИПЫ АКТЕРСКОГО ТВОРЧЕСТВА

(ИМИТАТОРЫ, ИЗОБРАЗИТЕЛИ, ВОПЛОТИТЕЛИ И ИМПРОВИЗАТОРЫ)

Всякое художественное произведение представляет собой об'ективно-материальное закрепление переживания художника, как суб'екта творчества. В зависимости от того в каком материале закрепляется художником его переживание, художественные произведения разных областей приобретают ту или иную степень независимости от породившего их начала жизни. Жизнь, отданная архитектуре, скульптуре или живописи, отдана им раз навсегда. Из'ять ее обратно невозможно никакими средствами, за исключением физического разрушения камня или полотна.

Человечество из века в век возвращающееся к созерцанию той или иной статуи или картины, возвращается поэтому к предмету, в смысле материального субстрата художественного произведения, вполне самотождественному.

Иначе обстоит дело уже для художников слова. В порядке материального закрепления писатель или поэт отдает свое переживание случайным, от издания кизданию меняющимся типографским знакам, которые, как материальный

субстрат художественных созданий поэтов и писателей, не могут быть, конечно, приравнены к мрамору или краскам. Если что и может быть теоретически не приравнено, а лишь приближено к ним, то, конечно, не типографские значки, а лишь те слова, что мы читаем, произносим по предложению этих знаков или вслух или про себя; принципиальной разницы (не произнесенное слово все же слово звучащее) в этом нет. Однако, методы нашего произнесения в смысле тембровой звукописи, в смысле ускорений и замедлений, в смысле внутренней иррациональной напевности отнюдь не односмысленно предопределены лежащим перед нами типографским набором. Каждый читатель прочитывает текст по своему. Каждый создает свой звуковой феномен данного произведения, свой собственный материальный субстрат его. Это значит, что словесное произведение, как материально-об'ективный феномен, никогда не бывает раз навсегда создано, но живет актами своего постоянного воссоздания на основе своего непрерывного ущербного бытия в форме типографских знаков.

Два разных человека могут одну и ту же картину разно переживать. Но различие их переживания не может создать две в материальном плане различных картины. Но один и тот же текст блоковского стихотворения может быть не только разно пережит, но Коонен, Ершовым и самим Блоком столь разно прочитан, что мы получим три разных звуковых феномена, три в материальном плане разных стихотворения.

Еще меньше раз навсегда создано, еще больше зависимо от постоянного вторжения суб'екта в сферу своего материально-об'ективного бытия всякое музыкальное произведение.

В гораздо меньшей степени, чем напечатанный текст поэмы гарантирует оркестровая партитура возможность многократного повторения вполне одинакового звукового феномена, т. е. создание самотождественного материального субстрата музыкального произведения. Все неисчислимые особенности дарования дирижера, акустических условий помещения, в котором играет оркестр, и тех инструментов, которые звучат под руками оркестрантов, и целого ряда других обстоятельств — все это порождает такое разнообразие материальных субстратов музыкальных произведений, с которым, конечно, несравнимы варианты стихов и романов, которые создаются читателями благодаря разным манерам произнесения текста.

И все же все указанные различия между формами материально-об'ективного бытия скульптурных, живописных, словесных и музыкальных творений не являются различиями принципиальными.

Принципиально иначе обстоит дело лишь в отношении сцены. То, чем искусство актера отличается от всех иных видов искусства, заключается в том, что оно, хотя и строится не только во времени, как литература и музыка, но и в пространстве, как скульптура, не допускает *никакого* материально-об'ективного закрепле-

ния, которое было бы способно пережить самый процесс художественного творчества. В ту же секунду, как в душе актера прерывается творческий процесс, исчезает из внешнего мира и его материально-об'ективное закрепление, творимый актером сценический образ. Творения всех видов искусства так или иначе всегда переживают своих творцов и только актер всегда переживает свои произведения.

Художественные создания всех областей в той или другой мере допускают повторное к себе возвращение, и только искусство сцены, строго говоря, не имеет в своем распоряжении такой возможности.

Сегодня сыгранная роль почти всегда нечто другое, чем та же роль, сыгранная тем же актером несколько дней или несколько лет тому назад. И даже спектакль, идущий изо дня в день, только для крайне грубого и поверхностного восприятия—одно и то же художественное произведение. Дирижер, приступающий сегодня к исполнению той же симфонии, которую он исполнял вчера, базирует это свое исполнение на том, чем эта симфония была в своем материально об'ективном закреплении в те 24 часа, в продолжение которых она в смысле звукового феномена не существовала, на ее партитурной записи, хранящей в себе в весьма существенном виде душу исполняемого произведения.

Запись спектакля: мизансцен, переходов, может быть, некоторых жестов, пауз, световых эффектов и т. д.—совершенно не аналогична, ко-

нечно, нотной записи музыкального произведения. Она хранит не душу спектакля, а лишь некоторые практические указания для его повторения.

В сущности же спектакль каждый вечер умирает. После того, как в последний раз опустился занавес, спектакль исчезает из внешнего мира, не оставляя в нем никакого материально-об'ективного следа для своего восстановления. Он как бы окончательно декристаллизуется, возвращается из мира об'ективного эстетического бытия в душевные состояния своих создателей, чтобы завтра из них же возникнуть вновь. Каждое художественное произведение, за исключением создания актера, существует таким образом в мире как бы в образе то утончающейся, то утолщающейся, но всегда непрерывной линии, и лишь сыгранная роль или поставленный спектакль обречены прерывному бытию пунктира. Причина такого исключительно своеобразного бытия художественного создания актера заключается в том, что все художники за исключением актера закрепляют свои творческие процессы в материале, бытие которого никоим образом не совпадает с их собственным бытием, как суб'ектов творчества.

Ни мрамор, ни краски, ни слова стихов, ни звуки симфоний не принадлежат к психофизическому составу скульпторов, живописцев, поэтов и музыкантов. И только актер закрепляет свои творческие процессы в материале никак не отличном от него самого, как от суб'екта

творчества. Свои создания он лепит не только душой, вдохновением, но и из материала, своей души, но и из материала своего тела. И это — решающий фактор для понимания сущности театра.

Мрамор скульптуры, краски на полотнах, слова в книгах, партитуры в папках, в то время когда на них не обращены ничьи глаза и уши, когда они никем не переживаются, как художественные произведения, только то и делают, что хранят вверенные им души художественных произведений. Совсем иначе обстоит дело с материалом актерского творчества. Тело актера и его душа в то время, как он сам не играет и на него никто не смотрит, заняты отнюдь не только тем, что хранят души сценических замыслов, но прежде всего тем, что сами живут.

Процесс изживаемой жизни непрерывно перерождает душу актера, а также косвенно влияет и на его тело, т. е. на весь материал актерского творчества. Говоря строго и принципиально, ни один актер никогда не располагает для воплощения созданного им образа не только тождественным, но просто длительно однородным материалом. То, что во всех искусствах является наиболее постоянным началом творчества, а именно, начало материала, вносит, таким образом, в творчество актера наибольшую зыблемость и неустойчивость. Материал актера — актер-человек, человек — как психофизический организм, как состав ощущений, настроений, самочувствий и постоянно вновь

вливающихся в душу впечатлений, не поддающихся никакой стабилизации.

Как, согласно древнему наблюдению, нельзя человеку дважды окунуться в одну и ту же реку, так нельзя и актеру дважды сыграть одинаково одну и ту же роль, ибо материал его творчества — быстро текущая река жизни.

Рассматривать эту особенность сценического искусства как его недостаток на том основании, что в иных областях художественного творчества дело обстоит иначе, что дорической колонне ведомо бытие недосягаемое для жизни, значит существенно не понимать особенной природы театрального искусства.

Территория, на которой протекает спектакль, не только территория искусства, но обязательно и территория жизни. Актер, для которого жизнь на сцене не обратная сторона творчества в жизни — в сущности, вообще не актер.

В этой принципиально нерасторжимой, ибо формальной, связи сценического искусства с жизнью кроется причина того, почему театр так часто перестает быть искусством, почему он так легко опускается до душевной тлетворности и всяческого соблазна корысти и похоти. Но в этой же кровной связи театрального искусства с глубинами жизни таится и совершенно исключительная возможность влияния театра на жизнь, причина его не только эстетического, но и религиозного значения и достоинства.

Положение актера в жизни потому острее и тяжелее, чем положение всякого иного худож-

ника. Для него невозможен никакой творческий отход от жизни; он обречен работать среди всех ее страстей, в самых темных ее недрах и даже на ее низинах.

Формы сценического искусства—формы, чеканящие конкретнейшую, сквозь актера, как сквозь человека, протекающую жизнь. В формах сценического искусства жизнь не застывает надживненным созерцанием искусства, как в картине, поэме или симфонии, но остается жизнью, как таковой. Больше, чем какой бы то ни было иной художник, ответственен потому актер перед своим искусством за каждый шаг своей жизни, но и перед своей жизнью за каждый шаг своего искусства.

Моя задача попытаться построить типологию актерского творчества на общем фоне той характеристики артистической души, которая была дана мною в первой статье.

АКТЕР-ИМИТАТОР

Есть актеры — крупные мастера, изощренные техники, бесспорные таланты и при всем этом, очевидно, убогие художники.

Причина такой двойственности—в двойной задаче актера-художника, а в связи с этим—и в двух стадиях, через которые неизбежно протекает процесс актерского творчества. Чтобы явить на сцене завершенный образ, актеру необходимо, во первых, создать его в своей душе (вызвать в себе видение), что есть дело творче-

ской фантазии актера-художника, а во вторых, вылепить его из материала своего психофизического существа (сценически реализовать свое видение), что есть дело специфического дарования актера-мастера. Дар творческой фантазии — всегда дар души артистической; специфически же актерское дарование может быть уделом и всякой иной души. Это значит, что обязательная в каждом настоящем, большом актере встреча дара видения с даром воплощения не может быть трактована, как неизбежность, но должна быть понята, как счастливая случайность.

Во всех тех случаях, когда чисто актерский дар воплощения оказывается в распоряжении души не артистичной, но мещанской, т. е. души, лишенной творческой фантазии и метафизической памяти, получается характерное для современной сцены явление большого мастера сцены в сочетании с совершенно убогим художником: явление актера-мещанина.

Трагедия актера мещанина, как художника, заключается в отсутствии в нем как в читателе, всякой творческой фантазии. Предстань перед ним образ полученной роли, он четко и определенно вылепил бы его из всех наличностей своего тела и своей души, своего жеста и своего голоса; но как он ни вчитывается в лежащий перед ним текст, ему нет и нет видения. Нет, потому что всякое видение представляет собой, с психологической точки зрения, порождение тоски и тревоги пророческого духа, отри-

цание жизни изживаемой, предчувствие жизни взыскуемой. Мещанин же ничего не отрицает и ничего не взыскует. Над гримасой своей жизни не смеется и слез над ликом похороненной в мире красоты не льет. Но если таким образом актеру-мещанину подлинный артистический путь к созданию сценического образа, путь творческой фантазии, путь видения, по всей сущности его духовной природы закрыт, то ему не остается ничего иного, кроме прямого заимствования своего образа у окружающей его жизни, т. е. прокатный путь актера-имитатора. Берет ли актер-имитатор свой образ напрокат у жизни целиком или собирает его по методу губ Никифора Ивановича, приставленных к носу Ивана Кузьмича, производя личными средствами свой убогий сценический монтаж, не представляет собой, конечно, никакой принципиальной разницы.

Мир создан гораздо гармоничнее, чем это обыкновенно предполагают современные профессионалы всех областей культуры. Психологически не подлинный артист, актер-имитатор, в конечном смысле, всегда и незначительный по своим размерам профессионал-техник.

Его мастерство неизбежно ограничено в двух направлениях: во первых, в направлении репертуара, — актер-имитатор всегда натуралист, бытовик; во вторых, в направлении диапазона роли, — актер-имитатор всегда только мастер эпизодических ролей, мастер статически показанного на сцене образа, мастер сценического портрета—и только.

Оба ограничения мастерства актера-имитатора легко выводимы из природы самого метода имитации. Имитировать можно только то, что существует во внешнем плане жизни. С легкостью можно подражать походке человека, его говору, его жесту, но подражать его внутреннему самочувствию, его боли, его веселости — нельзя. Душевными состояниями можно только заражаться. В душу ближнего возможно проникновение только через преображение собственной души. Но этого дара преображения в актере-имитаторе, как в мещанине, нет. Имитация же не проникает дальше внешности. Внешний же человек и есть человек, как бытовое явление, как такое то обличье, повадка, манера, стиль речи, как ряд типизированных в своем проявлении чиновничьих, купеческих, мужицких чувств- поз, чувств-жестов. Для актера имитатора закрыт, таким образом, весь высокий подлинно художественный репертуар, ему не подсилу ни высоко комедийное отрицание эмпирической жизни, ни героическое утверждение жизни метафизической. Ему одинаково не подсилу как Гоголь, так и Шиллер.

Но мастерство актера-имитатора, как уже было сказано, ограничено не только неспособностью к большому искусству, но и тем, на что он неспособен также в пределах того репертуара, что стоит на том же низком уровне рабского подражания действительности, как и он сам.

Работая над бытовой ролью современного

ему натуралистического репертуара, актер имитатор, конечно, всегда найдет среди окружающей его действительности нечто в роде прообразов искомых им сценических воплощений, но прообразы эти неизбежно будут даны: во-первых, в сочетании с целым рядом элементов, не имеющих никакого прямого отношения к замыслу исполняемого автора, во вторых, конечно, вне всякой связи с тем продвижением их сквозь фабулу и психологическую среду пьесы, которое только и индивидуализирует их прототипическую природу.

Как бы хорошо ни играл актер-имитатор, две задачи для него, как для имитатора, всегда неразрешимы. Во-первых, он никогда не в состоянии связать свое изображение с организмом всей пьесы, ибо он всегда играет не совсем то, что написано, а приблизительно подходящее к написанному, что он взял на прокат у действительности, т. е. не того Ивана Ивановича, который зарисован автором, а всегда только его близнеца, чем-то очень похожего на него, но в каких-то индивидуальных черточках и решительно отличного. Во-вторых, он всегда оказывается не в состоянии провести, быть может, и прекрасно вылепленный сценический портрет Ивана Ивановича сквозь те ситуации, в которые он попадает в пьесе, ибо ни в какие подобные ситуации, исполняемый актером-имитатором близнец Иван Ивановича никогда не попадал.

Совершенен актер-имитатор может быть, та-

ким образом, только в роли стоящей в пьесе как бы особняком, показанной не в динамическом, но в строго статическом аспекте, т. е. в роли эпизодической.

Актера-имитатора не надо смешивать с актером мертвого штампа. Штамп явление совсем иного порядка.

Игра на штампе не представляет собой какого бы то ни было особого метода сценического творчества, но форму, в которую могут вырождаться решительно все методы. Штамп получается всюду там, где игра актера не протекает, как живой, органический процесс, но как механическое воспроизведение процесса умершего. Как бы ни было убого творчество актера-имитатора, оно все же возможно, как некий первичный процесс, как живое волнение, как переживаемая в процессе имитации связь жизни и сцены. Но если, таким образом, и неверно утверждение, что актер-имитатор всегда актер мертвого штампа, то верно все же то, что имитаторский метод сценической игры, как метод минимального творческого напряжения, наиболее склонен к вырождению в штамп. Достаточно актеру-имитатору в отношении к какой нибудь роли не найти в окружающей его действительности ее прообразов, или по крайней мере прототипичных для нее элементов, чтобы за отсутствием творческой фантазии начать варьировать уже ранее сыгранные роли, имитировать не жизнь, но свои прежние имитации жизни, т. е. начать играть при помощи мертвящего штампа.

Отличие актера-имитатора и актера штампа имеет большое принципиальное значение. Практически же актер-имитатор почти всегда в такой же степени актер штампа, как и актер эпизодической роли натуралистически бытового репертуара.

Да не подумает никто, что моделируя тип актера-имитатора, натуралиста и бытовика, я имел в виду представителей, так называемой, русской реалистической школы, выросшей и определившейся прежде всего в Малом театре, в работе над Островским и Гоголем. Ясно, что все наши великие реалисты от Щепкина до О. О. Садовской и В. Н. Давыдова никогда не были ни имитаторами, ни натуралистами. Их игра всегда была не о внешней действительности русской жизни, но вся о духовной сущности национальной души. В поступи их сценической речи, в мелодии движений быт никогда не звучал только бытом, но всегда бытием. Единственные мастера бытописи, они все же прежде всего были подлинными реалистами, т. е. художниками утверждавшими, что в искусстве реален мировой творческий дух.

Исполнители Гоголя и Островского, они и сами были Островскими и Гоголями сцены, бытописателями реалистами, но не натуралистами бытовиками, тем самым, конечно, и не имитаторами.

АКТЕР-ИЗОБРАЗИТЕЛЬ

Из всего сказанного об актере-имитаторе мною не сделано последнего вывода. В конце концов актер-имитатор, конечно, не художник, а всего только талантливый ремесленник сцены. Настоящий актер-художник начинается только с актера-изобразителя.

В отличие от актера-имитатора творчество актера-изобразителя является не пассивным отражением действительности, но ее активным преображением. В его основе лежит не крохоборствующее рассматривание, но творческое созерцание жизни. Конечно, и актер-изобразитель творит не без участия живого наблюдения над жизнью. Многое в его творчестве окажется, если присмотреться ближе, нашептанным и подсказанным действительностью. Но все это будет играть в мастерстве актера-изобразителя совершенно второстепенное и маловажное значение. Если он что и позаимствует у жизни, то только некоторые и при том всегда интуитивно выбранные элементы. Сдвиг же этих элементов к одному центру, их об'единение в новом для них сочетании, их охват единым иррациональным контуром, все это совершит в актере-изобразителе не пассивная наблюдательность, но активная фантазия — воображение.

Если в отношении к сценическим образам актера-имитатора действительность должна быть по справедливости названа «автором», то в отношении к образам актера-изобразителя она заслу-

живает только названия «суфлера». Актеру-изобразителю она в сущности всегда подсказывает только то, что в нем внутренне живет и помимо нее. Как человек творческой фантазии, актер-изобразитель неизбежно артист. Ему ведома тоска и тревога, он жаждет преображения жизни. Его художественная деятельность не сводится к простому сценическому выговариванию авторских образов, но к стремлению всеми этими образами сказать что-то свое, как бы устремить их к тому центральному видению, которое всегда стоит над миром во всякой артистической душе.

Безконечно превышая имитатора своей артистической глубиной, актер изобразитель превышает его и своими профессионально актерскими рессурсами. Те границы которые непреодолимы для имитатора, посколько он претендует на действительное мастерство, границы эпизодизма и натурализма не таят в себе для изобразителя никаких затруднений. Свободно пользуясь, когда нужно, действительностью, но не служа ей и не завися от нее, актер-изобразитель с мастерством и точностью играет в любой натуралистической пьесе действительно написанного автором Ивана Ивановича, ибо с одной стороны, с легкостью отбрасывает в прототипичном для Ивана Ивановича образе действительности все случайное и излишнее, с другой, с такою же легкостью восполняет свои наблюдения работой фантазии. В результате полная возможность творчески послуш-

ного внедрения создаваемого образа в организм пьесы, или, говоря точнее, полная возможность внутренне динамического раскрытия внешне сценического портрета, т. е. полное преодоление рокового для имитатора эпизодизма.

Но, конечно, не в этом главное преимущество актера-изобразителя, как мастера профессионала. Важнее той победы, которая обезпечена за изобразителем на территории натурализма, — открытая для него возможность и совсем иной территории. Подлинный артист, актер-изобразитель—естественный враг всякого натурализма. Его талант свободно и существенно раскрывается как раз там, куда заказан доступ имитатору, — на территории высокой комедии, отрицающей в гомерическом смехе эмпирическую действительность, или же на территории высокой трагедии, утверждающей действительность метафизического бытия.

Если бы всем сказанным окончательно исчерпывалась сущность актера-изобразителя, то понятие его очевидно покрывало бы собой все разновидности настоящих мастеров сцены, т. е. все разновидности актеров-художников в отличие от актеров-ремесленников, актеров-артистов в отличие от актеров-мещан.

Но в том то, конечно, и дело, что всем сказанным понятие актера-изобразителя еще далеко не исчерпано, что всем сказанным актер-изобразитель только еще противопоставлен актеру-имитатору, как настоящий актер-художник.

Лишь следующими решающими соображе-

ниями выделяю я актеров-изобразителей в особую, внутренне замкнутую группу.

Есть очень крупные актеры, в распоряжении которых как будто бы все силы и средства вообще мыслимые в природе сценического искусства: ум, анализ, воображение, фантазия, чувство, темперамент, вкус, голос, фигура, сценическое обаяние, техника речи и жеста, большая школа и индивидуальная нота. Они вас, как зрителя, восхищают, увлекают, побеждают, но чего то самого последнего они все-таки не дают. Если присмотреться ближе, нельзя не увидеть, что они не дают полного единства себя самих с исполняемыми ими образами, что они не владеют тайной последнего перевоплощения.

Как бы они значительно ни играли, как бы глубоко ни жили исполняемыми образами, как бы строго, цельно и совершенно ни да́вали их, от их игры всегда получается впечатление некоторой своеобразной раздвоенности, впечатление будто исполняемые ими образы живут не в той же плоскости, в которой живут они сами, их исполнители. В чем и как утверждает Моннэ-Сюлли в душе зрителя себя самого в отличие от Эдипа и в чем Зоненталь не совпадает со своим Валленштейном, сказать в порядке анализа их игры мне не представляется возможным. Стекло никак не окрашивает виднеющегося за ним пейзажа, но все же пейзаж в открытом окне нечто совсем иное, чем пейзаж за стеклом. Вот этого впечатления открытого настежь окна, впечатления образа никак не застекленного исполне-

нием никогда и не дает актер-изобразитель, как бы ни был он гениален. В этом его специфическая особенность, его граница.

Чтобы понять сущность этой границы надо от анализа того впечатления, которое производит игра актера-изобразителя, перейти к рассмотрению той предварительной работы, которая приводит его к его характерно ограниченной игре.

Если артистическая подлинность актера-изобразителя заключается в отказе от метода имитации, то его недостаточность, как художника, его артистическая непервоклассность заключается в том, что он осуществляет этот отказ не до конца, не до его последнего возможного предела.

Если сценический образ, творимый актером-изобразителем и возникает не в порядке отражения некой эмпирической действительности, то он все же возникает в порядке отражения некоего созданного фантазией актера образа. Нет сомнения, бесконечно велика разница между актером, имитирующим внешне-противостоящую ему об'ективную жизнь, и актером, имитирующим об'ективно предстоящий ему образ собственной фантазии, детище личного творчества. На основании этой разницы я и считаю имитатора—не художником, а изобразителя—художником.

Но всякая разница предполагает, как известно, и сходство; на основании этого сходства я и считаю актера-изобразителя низшим типом подлинного актера-художника.

Чтобы отчетливо вскрыть момент имитации

в творчестве актера-изобразителя, необходимо продумать следующее: материалом актерского творчества являются переживания актера, материалом актера-художника является актер-человек.

Каждому же человеку даны две возможности хранить в себе свои переживания: в форме своего «я»; или в форме некоего «он о себе».

Известно, что поручик Ромашов Купринского «Поединка» хранил все свои переживания в форме такого «он о себе». Ромашов помнил о себе: «его добрые выразительные глаза подернулись облаком грусти» или «лицо его стало непроницаемо, как маска». Как бы он сильно ни страдал, он постоянно видел себя в ситуации своего vis-à-vis, постоянно, как говорят, актерствовал, ощущал себя так, как ощущает себя всякий актер-изобразитель.

Как бы ни утоншать это карикатурное Ромашовское позирование — в игре актера-изобразителя оно все же всегда тайно присутствует и означает следующее.

Готовя Гамлета, актер-изобразитель взращивает в себе переживания Гамлета не в форме своего «я», но в форме некоего «он о себе»; не сам становится Гамлетом, но осуществляет Гамлета в своем двойнике, которого видит в ситуации своего vis-à-vis; он ощущает переживания Гамлета не в своей груди, но в груди Гамлета; он не преображается в Гемлете, но только воображает себе Гамлета; не отождествляется с Гамлетом, но раздвояется между

Гамлетом и собою. Потому и на сцене не живет Гамлетом, но лишь копирует предстоящего себе, созданного своей фантазией Гамлета.

Все это значит, что преодолевая имитацию, как метод создания образа, актер-изобразитель не окончательно преодолевает ее, как метод его воплощения. Как сорная трава в трещинах камня, гнездится она в трещинах его творческой души в момент ее раздвоения на себя играющего и на себя играемого, на себя переживающего и на себя свои переживания показывающего, на себя живущего и на себя играющего.

Как бы совершенно по-своему не играл актер-изобразитель, в его игре, по самой природе его подхода к созданию сценического образа, всегда будет чувствоваться раздвоение между актером и образом, отсутствие полного самозабвенного перевоплощения; в этом его граница, его differenzia spezifica.

АКТЕР-ВОПЛОТИТЕЛЬ

Есть актеры по тембру своей сценической сущности совсем иные, чем актеры-изобразители. Иногда артистические души большого диапазона и всемогущие мастера, часто же небольшие таланты, целою бездною отделенные от слепительного формального совершенства великих изобразителей, эти актеры все же всегда в той или иной степени владеют последней тайной искусства, тайной полного перевоплощения.

Я называю актеров этого типа актерами-

воплотителями. В случае наделенности актера-воплотителя большим талантом и большим диапазоном артистической души, мы получаем абсолютных актеров типа Дузе, Сальвини, Ермоловой, Ленского, Моиси, Шаляпина.

Когда играет актер-воплотитель большого масштаба, зритель не чувствует столь типичной для игры актера-изобразителя холодящей застекленности сценического образа бытием играющего актера. Он чувствует себя стоящим у окна, настежь открытого в бесконечный мир протекающей перед ним человеческой жизни. Чувствует полную слитость души играющего актера с исполняемым образом и, тем самым, такую же полную слитость со своей собственной душой. Или то же самое иначе и, быть может, точнее: он вовсе не чувствует ни души играющего актера, ни своей собственной души, но находится в каком то особом, исключающем всякое самочувствие состоянии бессознательной погруженности в развертывающийся перед ним мир.

Игра актера-изобразителя всегда диалог между актером и зрителем на тему исполняемого образа. Игра актера-воплотителя всегда монолог самого образа, в котором растворяются и актер и зритель.

Игра актера-изобразителя всегда жест специфического взятия мира, всегда интерпретация и отображение его. Игра же актера-воплотителя — самодовлеющий и первозданный мир, не отраженный и не истолкованный, но просто на просто существующий, как Божий мир.

Такова, поскольку она сказуема в словах, разница впечатления между игрою актера-изобразителя и актера-воплотителя.

Перед тем, как перейти к об'яснению ее происхождения из глубин тех совсем особых путей, которыми актер-воплотитель приходит к созданию своего образа, мне кажется крайне существенным для характеристики актера-воплотителя подчеркнуть странное, и на первый взгляд парадоксальное взаимоотношение, которое существует между даром перевоплощения и даром удаления актера в разных ролях от какой-то своей исходной первосущности, от дара внешне-сценической многоликости. Оба дара по своему существу находятся в отношении обратно-пропорциональном. Чем сильнее выражен в актере тип актера-воплотителя, тем меньше принадлежит он обыкновенно к актерам, меняющимся от роли к роли до полной неузнаваемости. Перевоплощение актера-воплотителя почти всегда только внутреннее преображение, но не внешнее самопреодоление. Грим, костюм, особенно всякие необыкновенности того и другого: наклейки, толстинки, изменения голоса и т. д. — все это глубоко чуждо актеру воплотителю. В сущности он все мог бы сыграть и во фраке, и в самом обыкновенном пиджаке, в котором работает на репетициях. В отдельных случаях пиджачное перевоплощение будет неизбежно звучать даже глубже костюмного, ибо в основе пиджачного одна только тайна творчества — чистая магия духа; в костюмном

же — проэкция этой тайны во вне, ее отражение в ремесленном производстве портных, парикмахеров и гримеров. Там, где совершается тайна, ее проэкция во вне, ее внешнее закрепление всегда может легко прозвучать мертвящей ложью. Потому и костюм и грим на большом актере, на гениальном перевоплотителе, временами всегда ощущался и будет всегда ощущаться, как бы ни усовершенствовались художники и портные, ненужною внешностью, мертвящей ложью, бездарной претензией плотника помочь Богу в создании мира.

Перевоплощение актера-воплотителя представляет собой, таким образом, тайну, не нуждающуюся ни в каких особых внешних средствах. Богатство и разнообразие внешне изобразительных средств, дар сценической многоликости, стремление к неузнаваемости, все это в гораздо большей степени свойственно изобразителю, чем воплотителю. Поскольку все внешнее в сценическом мастерстве всегда идет от характеристического разнообразия внешней жизни и ее имитации, т. е. от актера-имитатора, постолько сущность актера-воплотителя может быть определена, и как окончательное преодоление имитации.

Определение это имеет очень глубокие корни и перебрасывает нас к вопросу о том пути, на котором актер-воплотитель взращивает в себе свой сценический образ.

Анализ духовной и актерской природы актера-изобразителя выяснил нам своеобразную

зависимость и противоположность двух начал в душе человека: начала самосозерцания и начала самозабвения.

Человек, об'ективирующий свои переживания и созерцающий себя со стороны, человек, постоянно живущий в сопровождении своего двойника, всегда — человек лишенный дара самозабвения. Если такой человек без самозабвения — актер, то его художественное творчество неизбежно пойдет по пути той же об'ективирующей рефлексии, того же самосозерцания, что характерны и для его внеэстетической жизни.

Актер, как человек неспособный не видеть себя со стороны ни в моменты «безумной влюбленности», ни «у гроба матери», будет и себя-Гамлета неизбежно видеть в ситуации своего vis-à-vis. Его игра будет потому всегда, как это уже было мною показано, только усложненнейшей самоимитацией, двоящимся представлением.

Совсем иначе совершается творческий процесс в душе актера-воплотителя. Человек, способный к полному самозабвению, человек, в большие минуты своей жизни никогда не стоящий перед зеркалом самосознания, актер-воплотитель и себя-Гамлета взращивает в себе, не как об'ективно предстоящий его глазам образ, но как безóбразную глубину своей души. Для него характерно, что вызревающего в нем Гамлета он совершенно так же не рассматривает, как всякий подлинно самозабвенный человек не рассматривает со стороны и всякое иное вырастающее в нем событие духа, свою любовь, свое страдание.

Актер-изобразитель, работающий над ролью, невольно представляется со взором напряженно устремленным в даль, со взором как-бы ожидающим видения, которое вот-вот должно начать выкристаллизовываться из каких-то отдельных мельканий, жестов, интонаций, движений и взоров. Предел этого состояния — галлюцинация.* Иначе видится актер-воплотитель. В минуту творческого напряжения его глаза закрыты. Зрение превращено в слух. Образ рождается из ритмов внутренней жизни. Он ждет не видения Гамлета, но преображения себя в Гамлета. Когда в нем осуществится Гамлет, его самого уже больше не будет. Никакой диалог состояться не сможет. Возможным останется только монолог двуединого существа, — актера и никак и ни в чем не отделимого от него сценического образа.

Ясно, что при встрече с образом на таких путях ни для какой, хотя бы и самой утонченной имитации не остается ни малейшего места. И даже больше: все различие между моментами рождения образа и его сценического воплощения теряет в применении к творчеству актера-воплотителя всякий смысл. Вместе со всяким иным раздвоением гаснет в актере-воплотителе и раздвоение самого творческого процесса. В

* Не потому ли актер-изобразитель В. И. Качалов с такою легкостью поднялся в сцене с чортом до уровня очень большого актера-воплотителя, что предметом его воплощения было химерически раздвоенное сознание Ивана Карамазова.

отличие от актера-изобразителя, актер-воплотитель никогда не воспроизводит на сцене заранее созданного образа, но всегда заново возрождает и его в себе, и себя в нем. В нем каждое мгновение всегда творчески первично. Он никогда не играет по памяти и потому никогда не штампует. Если он и играет несколько раз подряд одну и ту же роль совершенно одинаково, в чем, конечно, нельзя не видеть почти недостижимого идеала актерского мастерства, то причина этого не в том, что он раз за разом механически воспроизводит раз навсегда найденный сценический рисунок, но исключительно в том, что всякое переживание имеет только одну форму своего совершенного воплощения, в которую неизбежно и выливается всякий раз, как только переполнит душу актера. Это отнюдь не штамп. Штамп не в тождественности исполнения, но в тождественности исполнения, не основанного на тождественности переживания. Не повторенный жест есть штамп, но жест, при повторении не наполненный первичным переживанием. Такой жест у актера-воплотителя никогда не возможен. Тайная пружина его игры не внешне предстоящий ему образ, из которого исходит утонченнейший имитатор, актер-изобразитель, но внутреннее преображение, переселение всего себя в плоть и кровь исполняемого образа, т. е. то перевоплощение, которое каждое слово и каждый жест каждый раз обязательно до краев наполняет подлинным первичным переживанием. Подлинным и первич-

ным — да, но далеко не каждый раз одинаковым.

Единственное, только актеру-воплотителю свойственное совершенство игры в том прежде всего и заключается, что точное повторение совершенного сценического рисунка возможно для него исключительно в тех редких случаях, когда вдохновение дарит его своей предельной степенью. Подходя к вершине роли с чувством невозможности взять ее сегодня со всей той полнотой и напряженностью переживания, которых она требует, актер-воплотитель обязательно сделает то, чего никогда не сделает изобразитель. Он не повторит сценического рисунка этой вершинной минуты таким, каким он был когда то вдохновленно найден. Он на ходу снизит его до уровня того ущербного переживания, с которым он в данный вечер ведет свою роль. Он всегда скорее даст жест незначительный, чем жест пустой. В особо несчастный день его игра может пройти перед зрителем поступью утомленной, шаткой и неуверенной, но она никогда не воспримется, как мертвый след давно отлетевшего от нее вдохновения, как точная гипсовая копия, поставленная на месте мраморного оригинала. Она может быть искусством сегодня бо̀льшим, завтра меньшим, но она никогда не может быть не-искусством — фальшью и штампом.

Таков по своей основной сущности совершенный актер — актер-артист, актер-воплотитель.

АКТЕР-ИМПРОВИЗАТОР

В целях построения этого четвертого типа, мне необходимо сопоставить актера-изобразителя с актером-воплотителем в направлении, на которое еще не было обращено должного внимания.

В основе творчества актера-изобразителя мною вскрыта функция *самосозерцания.*

В основе творчества актера-воплотителя — функция *самозабвения.*

Самосозерцание—функция типично эстетического порядка. Человек, живущий самосозерцанием, относится к себе со стороны, как к противостоящему себе художественному произведению. Он живет и творит в раздвоении на себя-творца и на себя-творение.

Самозабвение же—функция порядка уже мистического. В самозабвении преодолевается самосозерцание и его основа — самораздвоение. Человек, живущий самозабвенно, живет целостно; воспринимается нами живущим не в эстетической категории суб'ект-об'ектного дуализма, но в мистической категории тождества.

Это значит, что актер высшего типа, актер-воплотитель, является носителем сознания не только эстетического, но в каком-то смысле уже и мистического, что в высоком сценическом искусстве неизбежно присутствуют сверхэстетические элементы, что в театре все еще живы его древние воспоминания.

Косвенно вырастающее из всего сказанного

определение мистики, вернее мистических переживаний, как переживаний самозабвенного отождествления души с предметом своего переживания, является, конечно, определением предварительным и явно недостаточным. Если верно, что всякое мистическое переживание представляет по своей психологической структуре самозабвенное погружение в предмет, доходящее до полного отождествления с ним, то отнюдь не верно, конечно, что отождествление *с любым* предметом может быть правомерно названо мистическим переживанием, мистикой.

Та мистика, которая наблюдается в актерской игре, как только она (игра) перерастает мастерство актера-изобразителя, может быть отчетливо определена через ее противоположение с одной стороны, всяческой *мистификации*, которая получается, когда душа человека самозабвенно отдается своим только суб'ективным химерическим иллюзиям и галлюцинациям, с другой же, мистике положительного религиозного знания, т. е. в сущности *религии*, в которой душа человека самозабвенно сливается с Богом; в современных условиях при наличии церкви эта верховная мистика не может, конечно, составлять вожделения театра.

Мистика, как специфический момент современного театрального искусства, правомерна, таким образом, лишь постолько, посколько она *больше, чем иллюзия, и меньше, чем религия.*

Актер-воплотитель, самозабвенно сливающийся с образами автора, как со своими соб-

ственными видениями, и с этими своими видениями, как с образами своего собственного «я», играющий в состоянии полного отождествления с исполняемыми образами и вызывающий тем самым столь же полное отождествление зрителя и себя, таит в себе как бы первую потенцию театральной мистики.

Но в театре возможна и вторая потенция.

Существуют актеры, которые должны быть названы мистиками не только по *методу* своей игры, не только на основании присущего им дара самозабвенного отождествления с исполняемыми образами, но и по всей своей артистической *субстанции*, по присущему им дару пророчества, дару проповеди сквозь все исполняемые образы какой-то своей безо́бразной тайны.

Глашатаи своей тайны, рыцари своего видения, ни в какой степени не исполнители, но прежде всего самодовлеющие провозвестники своего мистического опыта, такие актеры всегда враждебны автору. Каждая пьеса для них всего только более или менее приятная или неприятная, чуткая или неподатливая клавиатура, при помощи которой они внушают зрителю свой собственный внутренний мир. Неся в самих себе какое то свое непровозгласимое слово, они никогда не ощущают авторских слов, как своих собственных, авторских образов, как образов своего многообразия; вся их игра всегда о несказуемом и безо́бразном. В отношении к современному театру такие актеры-мистики, актеры-пророки представляют собой

стихию явно деструктивную и разлагающую. Все, что они творят, они творят не столько во славу современного театра, сколько в тоске по его преодолению. Тая в себе, быть может, какие то возможные вершины современного театра, они таят в себе и его предсмертные минуты. В их игре чувствуется самопреодоление театра у порога паперти, в их игре звучит тоска по своим *первичным* словам, по каким-то *своим* образам и *своей безóбразности*, по какому-то пророческому театральному «служению».

Актерам этого типа в современном театре делать очевидно нечего. Единственный возможный для них выход — полный разрыв с автором и с современным исполнительным театром. Разрешить трагическую проблему своего художественного служения они смогут только прорвавшись к своим словам, к своим образам, к какой-то новой, небывалой, *пифической* импровизации.

Актеров этого четвертого типа я и называю *актерами-импровизаторами*.

Неудачность этого термина мне совершенно ясна. Он неудачен и потому, что обременен совершенно чуждыми мне историческими ассоциациями (comedia del arte), и потому, что он в ситематическом отношении явно периферичен (момент импровизации гораздо менее характерен для актера нарисованного типа, чем, например, момент мистический и пророческий). Если же я все-таки остаюсь при нем, то только ради выдержанности терминологии: называя

актеров четвертого типа актерами-импровизаторами, я характеризую их так же, как и актеров всех ранее рассмотренных категорий по признаку их отношения к сценическому образу, который ими имитируется, воплощается, или, наконец, импровизируется.

Тип актера-импровизатора представляет собой, конечно, не столько анализ уже сложившегося актерского типа, сколько некую конструкцию, направленную к уразумению одной из возможностей будущего театра.

Актера-импровизатора на современной нам сцене, конечно, никто не видел, но мы все видели на ней те характернейшие неудачи гениальных актеров, которые приводят к мысли о каких-то новых путях сценического творчества.

Имя, наиболее тесно связанное для меня с тем актером мистиком и пророком, которого я называю импровизатором, — имя Веры Федоровны Комиссаржевской.

Нет сомнения, что она чем-то в себе превышала всех величайших актеров мира, но большою, совершенною актрисою она все-таки не была.

Тем самым моментом, которым она превышала всех, она и разрушала себя. Ее гениальная игра, волнуя и захватывая, никогда не успокаивала, ибо эстетически никак и ни во что не разрешалась. Ей был непосилен «катарзис». Между собой и зрительным залом она создавала всегда какую-то сверхэстетическую связь, которая с концом спектакля никогда не кончалась.

Так, даже выстрел Карандашева, разрешая драму Островского, не разрешал представления этой драмы с участием Комиссаржевской. Убивая «Безприданницу», он не убивал Комиссаржевской. Мистерия общения с ней продолжалась для зрителя и после смерти Ларисcы.

Большое и совершенное сценическое искусство всегда оставляет впечатление, что жизнь на сцене—подлинная жизнь. Всякая же иная жизнь только бледный эскиз, подмалевка. Игра Комиссаржевской этого впечатления никогда не производила. Она всегда входила в душу бледным отсветом какой-то иной, высшей жизни. Когда Комиссаржевская жила на сцене, в ней всегда чувствовалось желание вознестись над сценой. Все, что она играла, она всегда мистически высветляла намеками на какую то невоплотимую тайну своего знания. Ее игра была всегда в такой же степени воплощением авторских образов, сколько и утверждением их недовоплощенности и их невоплотимости. В ее устах слова всех авторов всегда звучали о том, что в них не сказалось, или по крайней мере не досказалось. Слушая ее, нельзя было не слышать какого-то внутреннего непроизносимого слова. Нельзя было не ждать, что вот слово это произнесется, спектакль кончится и начнется пророческое служение.

Такою осталась в моей памяти Вера Федоровна Комиссаржевская.

Сущность актера импровизатора, актера мистика и пророка, окончательно порвавшего с

исполнительством и изобразительностью, вдохновенно живущего на глазах у зрителя в образе вошедшего в него духа и в своих словах вещающего ему о своей тайне, может быть, думается мне, лучше всего уяснена на основе наших еще живых воспоминаний о гении Комиссаржевской, о ее невмещаемости в современном театре, о ее злой и *скорбной* судьбе.

Никакая действительность никогда не уловима в понятиях. Перед бесконечностью и безграничностью жизни зоркость самых точных понятий всегда только слепота. То, что отчетливо различимо в понятиях, никогда не разделимо в действительности. Имитатор, воплотитель, изобразитель и импровизатор—прежде всего эстетические понятия. Мысль, что каждый актер должен целиком принадлежать к одному из этих четырех типов, была бы, конечно, величайшей бессмыслицей. Каждый актер — тайна совершенно индивидуального пересечения или всех, или трех, или двух из этих типов или, наконец, тайна совершенно индивидуального воплощения любого из них. Ни во все периоды своего артистического служения, ни во всякой роли и ни в каждую минуту протекающего спектакля принадлежит также каждый актер к одному и тому же типу.

В «Отелло» — воплотитель, тот-же актер может быть в «Лире» только изобразителем. На генеральной репетиции в пятом акте, импрови-

затор, тот-же актер может быть на первом спектакле, во втором акте, жалким имитатором. Все это возможно, но, конечно, не обязательно, ибо возможны и хронические имитаторы, и вечно ровные изобразители, и чистопородные воплотители, и вечно вдохновенные импровизаторы.

Такая независимость жизни от классифицирующих понятий не делает, однако, этих понятий лишними или бессмысленными. Они нужны мысли, как органы ее власти над жизнью.

Предложенные мною «типы актерского творчества» представляют собой, таким образом, попытку овладеть бесконечным многообразием сценического творчества путем наложения на него некой ориентирующей схемы. Как карта местности не может быть прочтена без наложения на нее перекрестья: север, юг, восток и запад, так и самые точные описания процессов и образов актерского творчества не могут быть теоретически прочтены без какого нибудь логического ориентира. В качестве такового я и предлагаю мои основные типы актерского творчества.

ТЕАТР БУДУЩЕГО
(ТРАГЕДИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ)

Чтобы осветить беглым светом природу актерской души и творчества, мне пришлось дойти до последних вопросов мистического опыта и философии творчества. Тот же путь предстоит мне, быть может, даже и еще радикальнее проделать по отношению к проблеме данной статьи, по отношению к проблеме «театра будущего». Быть может, все, что люди от театра говорили за последние годы о «кризисе театра», о «театре и революции», о «новом зрителе», о «героическом театре», потому и звучало так лживо и пустогрудо, что, в сущности, никогда не ставилось в живую связь с последними вопросами духовной, национальной жизни, но всегда трепетало суетными заботами профессиональной театральной злободневности.

Чтобы действительно подойти к возможности разрешения проблемы театра будущего, надо прежде всего уйти от театральной злободневности и поверить в то, что где то в недрах артистической души, в катакомбах духа вырастает сейчас вместе с грядущим русским искусством и искомый нами театр.

Для того, чтобы выяснить себе его туманные контуры (большего сделать нельзя), надо прежде всего попытаться связать проблемы его образа с целым рядом других более глубоких и более первичных вопросов.

Проблема будущего театра не может быть разрешена вне связи с проблемой всего грядущего русского искусства, вне связи со всей проблематикой наших катастрофических дней.

Жизнь, изживаемая нами изо-дня в день, — не жизнь вовсе. Она — стремление к жизни, ожидание жизни, она — вечно возобновляемая, но и вечно неудачная попытка перестать топтаться у подножия жизни и подняться на вершину ее. Жизнь, изживаемая нами, — всегда только потенция жизни, то, «что зачалось и быть могло, но стать не возмогло». Она нас постоянно обманывает: часы не выполняют обещаний минут, годы обещаний часов. Всякое воплощение мысли, чувства, мечты она неизбежно превращает в предательство. В конце-концов, наша жизнь — только жизнью не сдержанное обещание жизни. Ничто не вызревает и ничто не завершается. Вся она случайность и приблизительность. Превращая наши мысли в свой действенный импульс, она никогда не берет их в их полновесности, остроте и ограненности; на путях жизни наши мысли вечно бредут полумыслями, согбенными замыслами, иног-

да падают, умирают, и тут то и оказывается — с точки зрения жизни — что они были бессмыслицами. Как наши мысли притупляются жизнью в полумыслях, так притупляются ею и наши чувства: чувства нашей жизни всегда получувства, часто чувствами прикидывающаяся бесчувственность. Такою же приблизительностью отмечены и все наши жизненные встречи и связи с людьми; все наши родственные, профессиональные, социальные отношения, — не отношения вовсе, — но лишь под штампами отношений скрывающаяся вялая, ненаполненная безотносительность. Чем выше идея, которой пытаемся мы служить, тем глубже и упорнее стремление жизни к ее искажению и предательству. Высшие идеи: идеи подлинной жизни, любви и смерти, жизнь предает всегда, предает неизбежно. Невызревающая, случайная и приблизительная на всем своем протяжении, наша жизнь, естественно, остается такою же и в свою последнюю минуту, в минуту смерти. Не на вершинах себя самой свершавшаяся, она не может быть завершена своею собственною смертью. Учение *Ницше* о своевременной смерти, близкое по духу античной трагедии, чуждо всему строю нашей жизни. Наша смерть никогда не вызревает из недр нашей жизни, как ее плод, но всегда приходит со стороны, случайно и неожиданно, как враг и вор. В этом последнее обличение нашей жизни, как жизни не подлинной.

Но где же искать подлинную жизнь? Пра-

вомерен только один ответ: в творческом преображении жизни.

Подлинная жизнь — жизнь изживаемая как произведение искусства. Подлинная жизнь — материал и содержание искусства.

С этим утверждением в душе обратимся к русской литературе начала 20-го столетия.

В *Толстом* умирает последний великий романист. Остаются повествователи и рассказчики. Независимо от степени таланта отдельных авторов, все их бесконечные рассказы выполняют одну и ту же метафизическую задачу: задачу распыления бытия.

Они все изумительно рисуют уголки природы, повороты жизни, складки души, собирают интересные случаи и странные факты, коллекционируют и смотрят в лупу. Все сплошь обнаруживают большую зоркость, но зоркость слепую, которая много видит, но мало прозревает. Все дробно, все мелко, часто остро и интересно, всегда легковесно и малозначительно. Все построено на подменах: вместо определенных мыслей — неопределенность размышления, вместо метких страстей — чувства на распутьи, вместо полнозвучной жизни — диссонирующие переживания. Ни в чем нет четкости, резкости, монументальности, композиции — все импрессионистично, этюдно, все сплошь антикосмично: обыкновенно обывательски-комнатно, изредка блаженно-келейно, в худших случаях идейно-кабинетно. Чтения в лесу, на берегу моря, не переносит почти ничто; многое и в вагоне

легко читается только до тех пор, пока душа не заглянула в окно...

На-ряду с рассказом процветает лирика. Имя русским поэтам — легион. Удельный вес их поэтических произведений совершенно незначителен. Их положение безвыходно. Запечатлевая миги распадающейся эмпирии жизни, можно написать сборник занимательных рассказов, приятно повитых туманом настроений, и стать беллетристом. Стать поэтом таким упрощенным способом нельзя. Лирика существенно онтологична, предполагает укрепленность души поэта в вечности, возможна только как обнаружение Бытия.

С высоты таких требований среди хора русской лирики было очень мало действительно лирики.

Страшная пустынность и меоничность — отличительная черта большинства русских поэтов. Типичное русское стихотворение начала 20-го века — сплошная имитация, прекрасно отчеканенное небытие.

По обязательному для нее духовному напряжению — лирика родная сестра трагедии.

Неспособность к трагедии — характернейшая черта русской литературы рассматриваемого времени. На нашей сцене почти безраздельно господствовал совершенно внешне драматизированный рассказ, — сцены, картинки, хроники. Лишенные всякой метафизической конструктивности, эти драматизированные рассказы пробавляются эмпирической бытописью,

дешевым философствованием и тленным лиризмом. Действия одно за другим медленно проходят мимо зрителя, как вагоны вечернего поезда, в полумраке которых случайные пассажиры поют и пьют, философствуют, исповедуются и влюбляются...

Такова в самых общих чертах картина русской «канунной» литературы, какою она слагалась в годы предшествовавшие войне и революции.

Была ли эта литература в своем широком русле подлинным искусством? Нет, — она была литературой, мастерством, писательством, но подлинным искусством, с точки зрения тех ожиданий, с которыми мы, разочарованные в возможности обрести «жизнь» в жизни, подошли к вопросу искусства, — она не была. Ибо героем ее и предметом ее была не подлинная жизнь, но канитель житейского быта, пустынный эстетизм переживаний и демонизм небытия. Взятая в общем и целом, русская «канунная» литература является красноречивейшим показателем того, что русская жизнь (как, впрочем, и европейская) начала 20-го века билась в глухом тупике, неспособная подняться на свою вершину: стать подлинной жизнью.

Наиболее зоркие хранители онтологических заветов большого русского искусства видели это, неустанно говорили и писали об этом.

Ощущение великого неблагополучия свершающейся жизни и чувство предстоящей расплаты за нее, ясное понимание, что нарастающий профессионализм периферического делания ведет

к опустошающему диллетантизму духовной жизни, гадания о новой жизни и требования ее религиозного преображения — вот мотивы, заботившие и волновавшие новое русское художественное слово, зарожденное в лирике и теургии Владимира Соловьева и расцветшие не с равною художественною силою и значительностью, но с одинаковою характерностью симптоматического значения в целом ряде художественныхъ созданий, прежде всего в творчестве Вячеслава Иванова, Блока и Белого.

Умирающий Владимир Соловьев ясно сознавал, что жизнь всего европейского человечества пришла к какой-то трагической грани, что она стоит перед неизбежностью последних потрясений, что что-то близится, что над миром встают зо̀ри нового мира. Творчество Соловьева прежде всего откровение в тревоге и скорби.

С высоты могильного холма Владимира Соловьева увидел Вячеслав Иванов смутные очертания страны своих чаяний, своей новой органической эпохи; весь свой сложный путь пленительнейшего мастера слова прошел он ее ученым топографом, заумным звездочетом и вдохновенным певцом.

Иной писательский путь Блока. На светлых крыльях Соловьевских зорь поднялся Блок высоко над миром, в царство мечты. Но Соловьев не был мечтателем. В его зо̀рях струилась подлинная кровь, пылал настоящий огонь. На страшной высоте вспыхнули крылья романтика Блока, горячим прахом низверглась душа поэта на мертвую землю, пала в «возмездие» его

«страшного мира». Трагедия Блока — онтологическая безысходность его слишком индивидуального мистического опыта.

Эту трагедию Блока Андрей Белый прекрасно знает, как грозящую ему самому опасность. Он знает, что «на мистике не проживешь». Особенно не проживешь на изначально близком ему мистическом эсхаталогизме, на ощущении катастрофы, распада времен. И он героически борется за религиозно-онтологический выход своего мистического сознания. Его гениальные романы представляют собой небывалую попытку преодоления феномена распада путем его эстетического построения: в них распадается все, — бытие, сознание, психология, природа, человеческие лица, нормальная архитектоника фразы, единосмыслие унаследованного слова, — но в них изумительно строится самый *акт* распада. Энергия распада миров как бы на-ходу превращается Белым в энергию положительного строительства. Чувствуется, что трагически-катастрофическое создание Белого укреплено не только в распадающемся настоящем, но, прежде всего, в его позитиве, —в строющемся будущем. Белый единственный настоящий русский футурист, для которого футуристический «сдвиг» не только эстетический метод хаотизации данного мира, но метафизический путь к обретению мира заданного, к утверждению в жизни подлинной жизни.

Соловьев, Блок, Белый, — те наши художники, биение сердца которых мы ощущаем наиболее соритмичным пульсации нашей эпохи.

Все трое—люди катастрофических путей и трагического сознания.

Перед нами вырастает вопрос о природе трагического, — тем самым, предварительный вопрос об эстетической природе трагедии.

Жизнь, изживаемая нами изо-дня в день, — не жизнь вовсе. В ней господствует слепой случай, в ней царит обман.

Полную противоположность нашей жизни, жизни не вызревающих элементов, представляет собою жизнь, как содержание трагедии. Жизнь, как содержание трагедии — единственно подлинная жизнь.

Трагедия—та высшая форма искусства, которая своим соприкосновением с нашей жизнью окончательно убивает в ней всякую случайность, половинчатость и незавершенность. В трагедии часам посильны все обещания минут, годам — все обещания часов. В эстетической атмосфере трагедии ничто не гибнет, ничто не пропадает. В ней всякое чувство обязательно вызревает до страсти, всякое размышление до мысли, всякая мысль до идеи. В трагедии люди — неизбежно личности. Их жизни — судьбы, их встречи — Гордиевы узлы бытия.

Трагедия проходит мимо всего в человеке и жизни, что не от духа вечности, не от последней сущности. Ее внимание никогда не приковано к проблематике психического плана, к красоч-

ности эмпирической жизни. Трагедии враждебны туманы настроений, импрессионизм переживания, многосмысленность намекающих слов, лиризм замирающих струн, анархия полутеней, одним словом, все средства и приемы современного художественного творчества.

Эстетический пейзаж трагедии, равно как и душевный пейзаж трагического героя, всегда четок, скуп и монументален. В отличие от эпоса, романа и рассказа, трагедия не столько изображает цветение жизни, сколько исследует ее основания. Всякая эмпирическая плоть для трагедии всегда только материал попутного эстетического преодоления. Ее задача — обнаружение в недрах этой плоти метафизического костяка. Трагедия — эстетическая рентгенограмма жизни. Вжигаясь своим обнажающим взором в метафизическую первосущность жизни, трагический дух вскрывает в ней систему глубинных противоречий, как бы несущих на своих плечах все здание жизни, питающих собою роковую диалектику ее становления.

Провидя раздвоение в последних глубинах мира, трагическое миросозерцание и само неизбежно двоится. Созерцание изначальной и неизбывной борьбы несет с собою боль и скорбь. Созерцание этой борьбы на метафизическом плане несет с собою успокоение и утешение.

В трагическом миросозерцании человек как бы отдает свою боль, свою борьбу, свою раздвоенность в глубину и под взоры верховного начала: —судьбы, богов или Бога, и в этой отдаче сам

затихает и умиряется, отдает себя мудрости и покорности.

Трагическое миросозерцание есть созерцание мира, как мира вызревающего не под человеческим, но под Божиим взором, как мира, хотя и становящегося в страшной борьбе, но и стоящего по ту сторону всех человеческих различий, прежде всего по ту сторону добра и зла.

Являясь, таким образом, систематическою вершиною трагического миросозерцания, религиозное начало является, в порядке исторического подхода к тому же вопросу, еще и основою и корнем трагедии, как эстетической формы.

Рождаясь из недр религиозного культа, античная трагедия в своем постижении мира и жизни всецело опирается на религиозную сущность лежащего в ее основе мифа.

Также и средневековая драма: вся она — вплоть до своего гениального завершения в трагедии Кальдерона — уверенно покоится на христианском мифе, на ощущении чуда, как факта истории, на религиозной сердцевине христианской легенды.

Реформация, как то с изумительной проницательностью показал Шеллинг в своей «Философии искусства», нанесла роковой удар христианскому мифу, а тем самым и всему новому искусству. Всему, а не только протестантскому, ибо реформация была не только отказом протестантского мира от католической церкви, но распадом самого католического мира, т.-е. началом обезбожения единой европейской души.

Шекспир — первая жертва реформации. Это лучше всего выясняется при его сопоставлении с Кальдероном. Определение Кальдерона, как южного Шекспира — определение слепое. Кальдерон скорее христианский Софокл, чем южный Шекспир. Софокл и Кальдерон тесно связаны друг с другом и оба противоположны Шекспиру. Трагедии Софокла и Кальдерона одинаково внедрены в об'ективную религиозность мифа. Софокл и Кальдерон одинаково хорошо в лицо знают абсолютное, хотя для Софокла абсолютное — Рок, для Кальдерона — Провидение.

Совсем иное дело Шекспир. В основе его творчества не лежит никакого религиозно-живого мифа. Структурные формы его трагедии—вольноотпущенные рабы мертвого мифа и вольные граждане будущей автономной эстетики. У Шекспира нет об'ективной судьбы. В его творениях роль судьбы берут на себя характеры героев.

Конечно, миросозерцание величайшего трагика нашей эры, как всякое трагическое миросозерцание — неизбежно религиозно. Но религиозность Шекспира — религиозность односторонне-мистическая, бегущая трансцендентного берега. В этой онтологической безвыходности Шекспировской религиозности—последняя причина того, почему концепции его трагедий, как то отметил Вячеслав Иванов, так часто завершаются прорывом в безумие.

Не Кальдерон, конечно, но Шекспир родоначальник современной трагедии. Порванная в его творениях связь между трагическим чув-

ством жизни и религиозной об'ективностью мифа не была восстановлена никем из его преемников.

Фридрих Геббель, быть-может самый глубокомысленный из них, строгость концепции которого доведена временами до «неприятной четкости гениальных шахматных партий», впервые дал в своих дневниках и введениях образ современного трагического мироощущения и теорию современной трагедии. Заостренные на своих собственных пределах мысли Геббеля могут быть построены следующим образом.

Герой—служитель идеи. В служении идее—его подвиг. Но идея начало вечное, бесконечное, безличное. Герой же смертное и конечное существо—лицо. Служа вечной идее, герой неизбежно вбирает ее в сужающую перспективу времени и напечатлевает на ней свое лицо—в этом его вина. Вина героя рождается, таким образом, вместе с подвигом героя. И подвиг и вина вырастают, как жизнь и смерть, из одного и того же корня. Понятие вины неразрывно связано, таким образом, у Геббеля с понятием героя, и, даже шире, с понятием «человека» вообще. Всякий герой виноват уже тем, что он человек: —существо от'единенное от идеи, обитель уединения идеи, ложь ее воплощения в *этом* конечном лице, в *этом* индивидуальном служении.

Не как носитель *злой* воли виновен человек перед Идеей, но как носитель *всякой* воли. Чтобы зритель пережил подлинно трагическое ощущение, необходимо, чтобы в герое погиб служитель добра, чтобы трагической виной обре-

менились бы ни в чем неповинные плечи. Учение высокой трагедии,—учение о том, что человек должен быть разрушен не только как сосуд зла, но и как сосуд добра, ибо лйца добра и зла в последнем счете одинаково позорные клейма на безликой сущности идеи.

Концепция Геббеля представляет собою, вероятно, наиболее глубокомысленное разрешение вопроса о природе трагического, возможное на почве порванной связи между трагической музой и религиозной об'ективностью мифа. Характернейшая черта этой концепции—ее *отрицательный* характер. Для Геббеля задача трагедии заключается не в положительном постижении идеи, но «в разрушении всего несоответствующего ей». Трагическое осмысливание жизни превращается для него, таким образом, в обессмысливание всех ее эмпирических ликов. Где абсолютное не имеет лица, где художник не знает своего Бога в лицо, там, конечно, и не мыслим никакой иной положительный смысл.

На первый взгляд как будто возможно возражение. Возможно утверждение, что обессмысливание эмпирических обликов жизни столь же характерно как для античной, так и для новой трагедии; но это не верно. Обессмысливая все усилия Эдипа, рок античной трагедии приводит зрителя к вполне определенному смыслу, имя которому «Аполлон». Точно также, обессмысливая все усилия Юлии, Провидение Кальдероновской трагедии приводит зрителя к вполне определенному смыслу, имя которому «Христос».

Через акт наименования абсолютного, через узрение его в лицо, превращают Софокл и Кальдерон свое обессмысливание эмпирических обликов жизни в их новое осмысливание. Акт этот отсутствует у Геббеля, отсутствует и во всей новой трагедии, ибо определение абсолютного, как идеи, не есть, конечно, то его наименование, через которое только и возможно его утверждение как трансцендентной религиозной реальности. Абсолютное, не названное по имени, всегда только религиозное переживание человека. Только абсолютное, названное по имени — Бог. Не названное абсолютное—море, в котором я утопаю; абсолютное, названное по имени, — берег, на который я спасаюсь.

Один религиозный строй—стоять перед открытым гробом, чувствуя всю тщету земной жизни, но и веруя в вечную жизнь, стоять с именем Бога на устах; совсем другой — стоять и чувствовать: все кончено, все обессмыслено, мертво, но в самой обессмысленности—живой смысл смерти, пусть страшный, пусть казнящий, но все же всеобличающий, в котором суд над всем земным и красота, в котором тайна и религиозный путь души.

На первом строе покоится античная трагедия и средневековая драма, завершающаяся в Кальдероне. На втором, так или иначе модифицированном, — вся современная трагедия, главные этапы которой Шекспир, «Фауст» Гёте, Геббель, Ибсен и Метерлинк.

Безусловное вырождение трагедии в современном искусстве неоспоримо доказывает непри-

годность трагического строя современной души, строя религиозного индивидуализма и онтологически слепой мистики, стать основанием подлинного трагедийного творчества. Не трагедия, конечно, но роман и лирика—наиболее излюбленные современным эстетическим сознанием и наиболее характерные для него формы. Но чтобы эти формы оставались живы, в них должна оставаться связь с трагедией. Теряя соприкосновение с религиозной сердцевиной трагического сознания, современный роман будет неизбежно вырождаться в пыль и прах пустого бытописательства, лирика же — в претенциозный меонизм эстетизма. Русское «канунное» искусство—характернейшее доказательство неизбежности такого вырождения. Если оно оказалось спасенным от окончательной гибели, то этому оно исключительно обязано трагической стихии национального сознания России.

Носителями катастрофического сознания в недавнем прошлом могли быть исключительно люди пророческого склада души. Сейчас катастрофа уже для всех на-лицо. Она должна стать великим основанием нового искусства. Для русского искусства, для русской литературы, задыхавшейся в тупиках жизни, не могущей стать жизнью, наступают часы величайшей ответственности.

Жизнь, изживаемая нами изо-дня в день,—не жизнь вовсе. Она толко тоска по жизни.

Вхождение этой нашей несовершенной жизни в катастрофическую полосу войны и революции — совершенно исключительная возможность удовлетворения этой тоски. Эпохи великих исторических катастроф — эпохи возвращения жизни к себе на родину, на свои метафизические вершины. Страшные костры, на которых пылает последние годы вся Европа, — священные огни очагов на вершинах подлинной жизни.

Только в эпохи, подобные той, что дарована нам благосклонной судьбой, возможна настоящая чеканка жизней и душ, возможна установка всех чувств и мыслей на незыблемых метафизических основаниях; возможно преодоление тленного проблематизма всех «слишком человеческих» модусов восприятия жизни и отношений к ней. В катастрофические эпохи нельзя жить отраженными чувствами, заимствованными мыслями, мертвым грузом унаследованных убеждений.

Они принуждают к последней ставке, требуют рассекающего выбора и безотлагательного решения. Всякое обывательское блаженство перегорает под их взором в пепел и прах. Все не подлинное, не лично завоеванное, не кровно дорогое—мгновенно превращается в мертвый груз и быстро выбрасывается за борт жизни, как балласт с тонущего корабля. Сколько за эти годы повыброшено всеми нами давно не пересматривавшихся принципов, обветшалой морали, мертвых отношений и всякой иной душевной лжи. Чем жили все эти последние годы

те, что сейчас действительно живы, а не только прикидываются живыми? Своим самым последним и самым заветным. Той подлинной сердцевиной своих мыслей и чувств, утверждаясь в которых человек неизбежно подымает свою жизнь на ее вершины.

Во времена благополучия и затишья, такой под'ем удел весьма немногих, ибо он возможен только как вдохновенный взлет духовной активности.

Иное дело во время катастроф. Когда один за другим разрушаются все планы эмпирической жизни и ее метафизические вершины подымаются над ней единственными твердынями, — под'ем на них становится почти что расчетом, биологической необходимостью, актом простого самосохранения.

Дух катастрофических эпох — религиозный дух трагического искусства.

Если все наши слова о новой органической эпохе, о религиозном преображении жизни, были словами духовно-подлинными, то наша национальная задача ясна: мы должны спасти войну и революцию как религиозную глубину нашей жизни, как жест ее трагического преображения, как материал искусства будущего. Но для того, чтобы наша жизнь была спасена опытом войны и революции, необходимо, чтобы сам этот опыт был предварительно спасен его трагическим постижением.

С обретенной нами точки зрения трагическое постижение, трагическое осмысливание жизни, воз-

можно для современного сознания только в форме обессмысливания всех ее эмпирических обликов.

Единственно возможное спасение подлинно трагического смысла нашей катастрофической эпохи должно было бы пойти путем полного воздержания от ее осмысливания в эмпирических перспективах: психологических, социальных, политических и национальных смыслов.

Трагическое постижение нашей эпохи должно было бы пойти путем самого радикального отказа от всякого теоретического раскрытия всех сказуемых смыслов войны и революции.

Диск трагического постижения жизни, внезапно соскальзывая на нее с каких-то, еще вчера не стоявших над нами высот, неизбежно казнит, гильотинирует все ее прочные смыслы.

Трагическое откровение о жизни — это, прежде всего, взрыв всех ее смыслов, самый звук этого взрыва.

Такое трагическое постижение религиозного смысла войны оказалось глубоко-чуждым религиозному, философскому и художественному сознанию почти всей русской интеллигенции.

С первых же дней об'явления войны началась наша бездарная работа над удушением ее трагического смысла в темных тупиках ее религиозного, славянофильского, политического и экономического осмысливания.

«Спасение угнетенных наций», «защита свободы», «всеславянское единение», «крест на Св. Софии», «углубление думского авторитета», патриотические стихотворения Брюсова и Солло-

губа, военные драмы Арцыбашева, бесконечные «серошинельные» рассказы—вот главные формулы и случайные образы предательства великого, немого трагического смысла войны будничному духу ее прагматического осмысливания.

Почти всё, что было до сих пор сказано и явлено о войне, было не о войне вовсе, но совершенно внешне, по поводу ее, ибо все это было безнадежно чуждо пафосу трагического постижения, за исключением, конечно, единого творения, исполненного глубочайшего религиозного смысла и высокого трагического стиля. Это гениальное национальное творение о войне — русская революция. Ее мифический автор — те простые солдатские сердца, что поистине трагически пережили войну. Бесконечный смысл революции — во взрыве всех конечных смыслов войны. Если бы война не окрылилась революцией, не оказалась бы крылатым оборотнем, но благополучно докатила-бы свой кровавый груз по заранее предусмотренным путям до предуказанных целей, —это было бы прямым доказательством величайшего религиозно-эстетического бессилия русской души. Но этого не случилось. Русская жизнь неожиданно вознеслась на свои вершины. На театре военных действий появился трагический герой: — русская революция. Началось развертывание трагического действия: «уничтожение в эмпирическом плане всего не соответствующего идее». Началось великое безумие первых революционных дней, явное безумие во имя несказуемого тайного смысла.

С точки зрения стиля исторического действия, первые дни революции были единственным событием всех последующих лет, легко укладывающимся в совершенные формы античной трагедии.

Рампа проволочного заграждения, отделявшая сцену военных действий от равнодушных зрителей тыловой России, была прорвана. Активной части зрителей — армии, было возвращено достоинство трагического хора, ее представителям, ее протагонистам поручены ответственные роли. Разноцветные знамена войны с начертанными на них жалкими лозунгами были в одно мгновение заменены новыми, революционными: — *черными знаменами* немой трагической музы.

Все это высокое трагическое напряжение жизни длилось, однако, недолго. После первых же революционных дней началось повторение по отношению к революции процесса аналогичного тому, который был нами раскрыт по отношению к войне — процесса усечения бесконечного трагического смысла в конечных перспективах эмпирического осмысливания. «За союзническую демократию», «за землю и волю», «за об'единение пролетариата», «за третий интернационал» — вот отдельные этапы злосчастного дробления великого символического жеста революции в стилистически мелкой политической жестикуляции. Развитие русской революции — сплошное предательство породившей ее идеи. Ее идея — взрыв всех смыслов; ее развитие —

замена одних смыслов другими; ее идея — взлет на вершины бытия; ее развитие — бытовая суета у подножия этих вершин; ее идея — вся о невозможном; ее развитие — сплошное приспособление; ее идея — вещие зеницы; ее развитие — борьба слепых точек зрения; ее идея—гул бездонного моря; ее развитие — искание брода в нем.

Печальная смена этих подмен может в настоящее время считаться почти-что законченной. Полу-мифический автор революции—этого единственного великого творения о войне, — народ русский, уже давно отшатнулся от своего трагического творения.

Наша новая жизнь уже не укладывается в строгиѣ формы античной трагедии. Зрительный зал — Россия — уже снова безмолвствует; активная часть его, сменившая армию первых дней революции, господствующая ныне партия, уже снова не трагический хор. Снова лицедеи исторической сцены разыгрывают перед нами свои безнародные бытовые драмы и снова слышим мы уверения, что это и есть всенародная мистериальная трагедия.

Такое предательство со стороны жизни своих же собственных вершин естественно и законно. Ведь, жизнь, изживаемая нами изо-дня в день— не жизнь вовсе. Только мгновениями подымается она до жизни; часами же, днями, годами— она всего только взирает на жизнь. Что трагический смысл войны и революции уже окончательно предан людьми ежедневной жизни,

обывателями и дельцами всех рангов и сфер, об этом не может быть споров. Гадания возможны только о том, будет ли он спасен своими призванными защитниками, служителями искусства. Вопрос достоинства и глубины будущего русского искусства, вопрос его духовной значительности, оправдания его пророчеств, предчувствий и чаяний,—только вопрос о том,—услышит ли оно, соберет ли и явит ли миру духовный опыт всех тех, что за наши страшные последние годы действительно прошли путь трагического постижения жизни.

Прошли же его все те, что пережили пробушевавшую сквозь наши сердца катастрофу, как взрыв всех своих жизненных смыслов; все те, что увидели в ней не понятный облик становящейся жизни, но трагическую маску потустороннего восторга и ужаса; все те, что, пройдя через ее испепеляющий опыт, были возвращены в жизнь перерожденными и преображенными; все те, в ком темные ночи в окопах и тюрьмах оживили глубины метафизической памяти; все те, чьи самые тихие, самые домашние думы она навек взволновала тоскою и тревогою; все те, кому она в час, только чудом не ставшим последним, подарила на вечную память и на скорбное счастье неразменный обол своей тайны.

Душа пережитых нами событий, что так нужна нам, как материал, принцип и строй ожидаемого нами искусства будущего — не в исторических картинах, не в новом быте, не в новых типах и новой психологии, не в идеях

социализма и коммунизма, но в сокровенных молекулярных процессах, которые, преображая отдельные души, накопляют сейчас новый всенародный опыт подлинной жизни—опыт религиозный; в эстетическом плане — опыт трагический; опыт обнажения последних противоречий души человеческой, опыт сращения в ней зверя и Бога, опыт нравственно обязательного греха и спасительной силы молитвы, упоения боем и сохранения трезвого сознания в бою, легкомысленной отдачи себя восторгу и ужасу позвавшей минуты и глубочайшего знания бренности всех восторгов, ужасов и минут; опыт созерцания своей жизни, как строгой трагедии, себя, как героя и непонятный авторский опыт любви к своему герою и любви к его гибели. Модусы трагического ощущения жизни неисчислимы, но и не в перечислении дело. Дело в том, чтобы в то время, когда жизнь предает опыт войны и революции, как опыт трагического преображения жизни, этот опыт был бы спасен творческим сознанием России и, прежде всего, русским искусством. Дело в том, чтобы наше искусство не последовало бы за жизнью, не поддержало бы свершающегося на наших глазах предательства. Симптомы такой поддержки, к сожалению, уже на-лицо. «Канунный» рассказ уже примеривается к новым темам и нам безусловно грозит онтологически слепая мертвопись революционного быта. Пролетарское искусство явно обнаруживает бо̀льшую зависимость от поверхностной идеологии революции, чем от ее глубинной

стихии, и ему, очевидно, предстоит перерождение в традиционно русское тенденциозное искусство, против которого еще так недавно закончили свою победоносную борьбу первые символисты.

Футуристы, даже в лице своих наиболее талантливых представителей, ничему не научились. В пронесшихся грозах они не услышали голоса Вечности, они остались тем, чем были — варварами, сплющенными цивилизацией, позитивистами, и тем самым иллюзионистами; они, правда, сроднили свою поэзию с революцией, но совершенно поверхностно, отчасти сюжетно, отчасти идеологически-агитационно, но не существенно, не в плане трагического постижения.

Все великое свершается в тиши. В тиши и мраке никому еще не слышных сердец прорастают сейчас семена нового русского искусства; оно вступит в мир не только наследником пророческих чаяний и катастрофических предчувствий символизма, но и наследником самих этих предреченных катастроф со всею глубиной их трагического опыта.

В этом новом искусстве — не утонченном, но монументальном — не символичном, но по-новому реалистичном, впервые станет все, что с нами было, подлинным духовным бытием.

Ибо не жизнь, как мы все ее изживаем, есть подлинная жизнь, но только жизнь преображенная трагическим искусством.

Теперь в моем распоряжении все элементы необходимые для разрешения проблемы «театра будущего». Категория трагического, под знак которой мои размышления поставили все искусство будущего, дает мне вполне определенный ответ на вопрос о его духовной и стилистической природе.

Если все будущее искусство, дабы стать метафизическим оправданием наших катастрофических лет, должно стать провозвестником трагического миросозерцания, религиозного по своей сущности и монументального по своей форме, то ясно, что «театр будущего» должен будет прежде всего влиться в формы высокого трагического лицедейства. Если в порядке генетического возникновения театр и не бесспорно является первым из искусств, то первым он во всяком случае является в порядке их систематического выведения из недр всеединой жизни.

Еще не полновесное об'ективное искусство, но уже и не просто жизнь, театр всегда был и всегда останется своеобразным межеумочным явлением, каким то перепутьем души от жизни к творчеству.

Воспринятые нами за последние годы новые мотивы жизни, все перерождения нашей душевности должны будут, потому, на пути к грядущему искусству прежде всего отразиться на подмостках театра, как бы промелькнуть перед нами на первой ступени восходящей к об'ективному творчеству жизни. Все пережитое нами или не может быть никак осмыслено, или может

быть осмыслено только под религиозным знаком трагического миросозерцания.

Потому и театр будущего, т. е. театр, достойный стать духовным наследником современности, или не сможет быть никак оправдан, или сможет быть оправдан исключительно как театр трагического действия.

После того, как перед нами прошли такие гении космической игры, как война, революция, расстрел, голод, героизм, самопожертвование, мы не можем не требовать от актера будущего, хотя бы только того, чтобы он не нарушил гениального «ансамбля», этих великих мастеров жизненной сцены.

Иметь не только силу, но и внутреннее право на диалог со смертью, вот первая предпосылка призванного актера театра будущего.

И дальше: мы пережили всю хрупкость и бренность всякого бытового идиллизма, постигли раз навсегда страшные, вулканические недра жизни, поняли, что жить во времени и пространстве можно только с ощущением вечности в душе, —потому для нас невыносим больше театр бытовой изобразительности, но необходим театр как преображение жизни в подлинное бытие. Такова вторая метафизическая предпосылка театра будущего. Есть, наконец, и третья. Последние годы изуродовали на всех нас наши профессиональные и бытовые брони. За последние годы мы все провели наши обнаженные души сквозь целый ряд бытовых и профессиональных перевоплощений. Мы все при

жизни пережили нечто вроде переселения душ. Мы стали призраками в наших собственных комнатах и одинокими скитальцами на родных улицах, бродягами собственной жизни, «мертвецами, играющими в жизнь», т. е. актерами. В накоплении в недрах жизни этого химерического опыта — последняя психологическая предпосылка театра будущего.

В заключение мне остается лишь оградить свое понимание театра будущего от некоторых недоразумений.

Во первых было бы неправильно рассматривать намеченный мною трагический театр, как театр исключительно трагедийного репертуара. Понятия трагического и трагедийного отнюдь не совпадают. Трагично по существу всякое пророческое искусство, искусство устремленное к метафизическому просветлению жизни.

В трагическом театре правомерно потому всякое действие, протекающее как бы на том берегу — будь то высокая трагедия, завоевывающая метафизический план жизни, лирическая драма, тоскующая о нем, или, осмеивающая во имя его нашу эмпирическую жизнь, великая комедия.

Такова моя первая оговорка.

Вторая сводится к заботе о том, чтобы отрицание театра бытовой изобразительности не было понято как принципиальное изгнание быта со сцены. Отрицанию подлежит не быт, но только быт во имя быта, т. е. бытовизм. Быт же во имя бытия, т. е. символически трактованный быт

«Ревизора» или «Грозы» изгнанию со сцены театра будущего, конечно, не подлежит, как не подлежат на ней принципиальному утверждению об'емные декорации, внеисторические костюмы и ритмически стилизованная речь — формы, быть может, и вызванные к жизни подлинною нуждою современного трагического искусства, но все чаще и чаще свидетельствующие о психологически бытовой принадлежности режиссера к определенной группе художников и только.

Такова моя вторая оговорка.

Последняя сводится к предотвращению мысли о близости моего трагического театра к религиозному театру древности, к соборному дионисову действу, отменяющему рампу и т. д.

Такие стилизации были понятны накануне нашей эпохи, когда мы не владели всенародным, трагическим опытом. Теперь мы от них, конечно, дальше, чем когда бы то ни было.

Формы нашего религиозно устремленного театра нам надлежит отыскивать самим. О том, как они в конце концов найдутся и во что окончательно выльются, вряд ли возможны сейчас какие бы то ни было точные пророчества.

Но не разрушаю ли я всеми этими оговорками все то, и без того очень шаткое и приблизительное, что я смог сказать о предносящемся мне театре будущего.

Не думаю.

Театр будущего, дабы осуществиться, не только не может, но и не смеет быть для нас уже сейчас готовою режиссерскою программой.

Если он как нибудь и слышен ныне, то исключительно только в созвучии с тем новым еще без'образным трагическим ощущением жизни и искусства, выяснению которого в сущности и была посвящена вся моя статья.

Если бы мне сказали, что это очень мало и практически ничего не дает, я бы решительно не согласился.

Для всякого творца важно прежде всего не иметь никаких предвзятыхъ теорий и навязанных образов; для художника же режиссера, для строителя театра, т. е. для творца и вождя очень сложного художественного организма важно и еще одно: знать пароль, по которому только и пропускать к себе всех стучащихся в двери.

Предложенные построения удовлетворяют обоим требованиям. Они не дают ни теории, ни образа театра будущего, но всем родственным душам, витающим и тоскующим сейчас вокруг театра, они дают возможность тайной переклички.

Если есть среди нас создатель того театра будущего, который один только и нужен среди всех будущих театров, то он должен сейчас, как заговорщик, собрать вокруг себя все подлинно артистические души, «переметить их крепкие латы» тайным знаком трагического преображения жизни и начать вместе с ними уединенно строить театр во имя спасения религиозного смысла пронесшейся над нами катастрофы.

СОДЕРЖАНИЕ

*

Печатано типографией Библиографического Института в Лейпциге для Издательства «СЛОВО», Берлин